

**DIE GESCHICHTE DES GOLDSCHMIEDS.**

**KÜNSTLER UND KUNSTGATTUNG IN WORT UND BILD**

Vom Fachbereich für **Geistes- und Erziehungs-**  
**wissenschaften**

der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig

zur Erlangung des Grades  
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

genehmigte Dissertation

von: THOMAS ANDRATSCHKE

aus: HANNOVER

Eingereicht am: 13.07.2004

Mündliche Prüfung am: 03.06.2005

Referent: Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke

Koreferent: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

**Braunschweig 2010**



# **INHALTSVERZEICHNIS**

## **EINLEITUNG**

I-XII

## **A. NACHRICHTEN VON KÜNSTLERN UND WERKLEUTEN**

1. Die ältesten Zeugnisse und die ersten Hofgoldschmiede	1
2. Mobile Spezialisten und stationäre Werkstätten	11
3. Das theoretische Erbe der Klostergoldschmiede	26
4. Die ersten Stadt- und romanischen Künstlergoldschmiede	37
5. Hochmittelalterliche Hofgoldschmiede	52
6. Die Kunst des Goldschmieds vom 7. bis 12. Jahrhundert	59
7. Gotische Goldschmiede in Mitteleuropa	79
8. Florentiner Goldschmiede und die Renaissance in Italien	91
9. Hinweise auf Goldschmiede der Renaissance	109
10. Frühneuzeitliche Nürnberger Hoflieferanten	128
11. Nürnberger Theoretiker der Geometrie	150
12. Cellini und die acht Künste des Goldschmieds	175
13. Hofgoldschmiede der Spätrenaissance in Prag und Florenz	189

## **B. SCHMIEDE UND GOLDSCHMIEDE ALS THEMA DER KUNST**

1. Der sitzende Schmied als ikonographische Identifikationsfigur	199
2. Der Schmied als Repräsentant der Kulturgeschichte	216
3. Die Kunsttheorie in Naturas spätmittelalterlicher Schmiede	227
4. Die Gaben des Prometheus	246
5. Die frühneuzeitlichen Werkstätten Vulkans	266
6. Die Werkstatt und Ladengeschäfte des Goldschmieds	313
7. Die Profanisierung und Spezialisierung der Eligius-Werkstatt	330
8. Der Goldschmied als Merkurkind	341
9. Vom Berufsbild zum Portrait	358
10. Meister mit Ring	379
11. Repräsentanten ihrer Zunft mit Zeugnissen ihrer Kunst	392
12. Künstlergoldschmiede mit Statuette	410
13. Vom Künstler zur Kunstgattung	425

<b>SCHLUSS – KUNST ODER HALBKUNST</b>	443
---------------------------------------	-----

<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	482
-----------------------------	-----

## **ABBILDUNGEN**

## Einleitung

Johann Wolfgang von Goethe gab 1803 ein Buch mit dem Titel das „Leben des Benvenuto Cellini florentinischen Goldschmieds und Bildhauers“ heraus. Der Übersetzer bereicherte die Autobiographie des berühmtesten italienischen Renaissancegoldschmiedes um einen ausführlich kommentierenden Anhang „bezüglich auf Sitten, Kunst und Technik“.<sup>1</sup> Goethes Beurteilung der Goldschmiedekunst bezeichnet an dieser Stelle einerseits den historischen Status der Gattung um 1800 und zugleich den Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Vernachlässigung der Goldschmiedekunst bzw. des Kunsthandwerks mit Beginn des Faches an den deutschen Universitäten. Noch 200 Jahre nach der Veröffentlichung wirkt Goethes Qualifizierung nach, die in der Goldschmiedekunst eine *„Halbkunst“* sieht. Mit der Kostbarkeit der Materialien, der Qualität der Verarbeitung, der Formenvielfalt und der höfischen Bindung führt Goethe zunächst vier Gründe für eine herausragende Stellung des frühneuzeitlichen Goldschmieds unter „allen Handwerkern“ an:

*„Zu damaliger Zeit genoß der Goldschmied vor vielen, ja man möchte wohl sagen vor allen Handwerkern einen bedeutenden Vorzug. Die Kostbarkeit des Materials, die Reinlichkeit der Behandlung, die Mannigfaltigkeit der Arbeiten, der beständige Verkehr mit Großen und Reichen, alles versetzte die Genossen dieser Halbkunst in eine höhere Sphäre.“*

In der negativen Auslegung bleibt Goldschmiedekunst als *„Halbkunst“* dann hinter *„echter“* und *„großer“* Kunst zurück, ohne deren Kenntnis und Nachahmung sie reines *„Handwerk“* bliebe; so heißt es weiter:

*„Wenn aber ein solches Handwerk, indem es echte und große Kunst zu Hülfe rufen muß, gar manche Vorteile einer solchen Verbindung genießt, so läßt es doch, weil mit geringerem Kraftaufwand die Zufriedenheit anderer, so wie der eigene bare Nutzen zu erwecken ist, gar oft Willkür und Frechheit des Geschmacks vorwalten.“<sup>2</sup>*

In einem Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zu den „Schätzen deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920“ erschien 1992 ein gattungsgeschichtlich grundlegender Aufsatz Erik Forssmans („Versuch über deutsche Goldschmiedekunst“), der mit den vorangestellten Goethe-Zitaten eingeleitet wird. Anlässlich einer Ausstellung zur „Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas“ warf Helmut Seling in Berufung auf Forssman schon bald die Frage auf, *„ob die Goldschmiedekunst als vollgültige Kunstgattung zu verstehen“* sei? Der Kommentar zum ersten vorangestellten Goethe-Zitat lautet:

---

<sup>1</sup> Cellini/Goethe 1803.

<sup>2</sup> Forssman 1992, S.11 nach Goethe, Artemis-Ausgabe, Bd. 15 (Übertragungen), Zürich 1953, S. 896f.

*„Bei Goethe wirkt – wie bei manchen Kunsthistorikern unserer Zeit – die Vorherrschaft der Malerei, Plastik und Architektur nach, von denen angeblich alle anderen Kunstgattungen abhängig sind und damit generell einer geringeren Kategorie angehören. Die im Bayerischen Nationalmuseum München ausgestellten Augsburger Goldschmiedewerke widersprechen diesen Vorurteilen und beweisen, daß wir es mit exemplarischen Beispielen der GoldschmiedekUNST zu tun haben.“*

Seling liefert lose Hinweise auf individuelle Begabungen, auf die Nähe der „Silberstecher“ zur Graphik, auf die Tätigkeit der Goldschmiede als „Plastiker“, auf die „Emailkünstler, die der Malerei nahestanden“ oder auf die architektonische Gestaltung von Altären, die enge Verbindungen „mit der zeitgenössischen Baukunst“ offenbaren. Die Goldschmiede „stehen inmitten anderer Künste und sind in vielfacher Weise mit diesen verbunden. Das künstlerisch Schöpferische erweist sich darin, daß die Goldschmiede trotz aller Anregungen selbständige Kunstwerke hervorgebracht haben, die weder vom Typus noch von den verarbeiteten Materialien und den handwerklichen Besonderheiten her mit anderen Kunstgattungen vergleichbar sind.“ Die Schlußfolgerung lautet:

*„Die Goldschmiedekunst muß als eine eigene KUNSTgattung betrachtet werden.“<sup>3</sup>*

Auch Forssman sammelte seine „Argumente“ für eine Bewertung der Goldschmiedekunst als Kunst oder Halbkunst in Ausrichtung auf die vermeintlichen „Hochkünste“, insbesondere der Plastik, und ging dabei von den Werken selbst aus. Im Hinblick auf die Sozialgeschichte des Goldschmieds meinte er zuvor jedoch ein eigenes Argument für die Bewertung als „Halbkünstler“ bzw. als reiner Handwerker beitragen zu müssen; tatsächlich hat Goethe gewußt, dass dieser Vorwurf nicht allein den Goldschmied betrifft:

*„Hätte Goethe etwas mehr über Goldschmiedekunst gewußt, hätte ihm noch ein dritter Grund einfallen müssen, weshalb Goldschmiede nur für Halbkünstler gelten können, nämlich ihre Bindung an die Vorschriften der Zunft.“*

Der zusammenfassende Vorwurf von Goethe und der modernen Kunstgeschichte lautet schließlich:

*„Materialismus, künstlerische Fremdbestimmung, fortschrittsheimmender Zunftgeist – trotzdem gibt es gute Gründe, mit denen man Goethes Rede von der ‘Halbkunst’ entgegentreten kann.“<sup>4</sup>*

---

<sup>3</sup> Seling 1994, S. 18-20 stellte an gleicher Stelle klar: „Das Ausstellungskonzept vermeidet bewußt die Nähe zum KunstGEWERBE und konzentriert sich allein auf individuelle Werke der GoldschmiedekUNST.“

<sup>4</sup> Forssman 1992, S. 12f.

Als erstes, bislang nicht weiter verfolgtes Argument gegen eine Qualifizierung als Halbkunst und als Ausgangspunkt dieser Arbeit wurde mit einem Satz auf das „*Selbstverständnis der Goldschmiede*“ hingewiesen, die sich immer wieder selbst als Künstler bezeichnet haben:

*"Hierin erstirbt nicht der Künstler Angedenken, die ihren Ruhm in Gold und Silber aufgestellt".<sup>5</sup>*

Für Günter Schade, der 1974 einen „Überblick über die kunst- und kulturgeschichtliche Entwicklung der deutschen Gold- und Silberschmiedekunst vom Mittelalter bis zum beginnenden 19. Jahrhundert“ vorgelegt hat, war das „*Bewußtsein, ein künstlerisch tätiger Handwerker zu sein*“, bei „*den Goldschmieden zu allen Zeiten lebendig und trug wesentlich zur Herausbildung eines oftmals aristokratischen Selbstbewußtseins bei.*“ So protestierten noch im Jahre 1744 die Vertreter des Berliner Goldschmiedeamtes gegen die Anwendung eines königlichen Handwerkerprivilegs, „*denn sie*“, so heißt es in der Beschwerde, „*hätten eigentlich 1735 kein neues Privileg gebraucht, da sie keine Handwerker wären und folglich kein Handwerks-Mißbrauch bei ihnen hätte sein können, da durch ganz Europa hindurch unsere Profession unter die Künstler, mitnichten aber unter die Handwerker gerechnet wird.*“<sup>6</sup> Das Berliner Beispiel macht zwei konträre Standpunkte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also wenige Jahrzehnte vor Goethes Kommentar ersichtlich. Sie verdeutlichen das historische Selbstverständnis der Goldschmiede als Künstler sowie die tatsächliche gesellschaftliche Stellung als preußische Handwerker.

Forssmans Zitat zur künstlerischen Memoria führt zunächst auf ein Standardwerk zur Geschichte des Goldschmieds zurück. Es stammt aus einem schmalen Büchlein von Erich Steingraber, das der erste Maßstab der vorliegenden Arbeit ist.<sup>7</sup> Bei Steingraber, der ebenfalls mit dem Hl. Eligius einsetzt und dabei über den hier veranschlagten Untersuchungszeitraum sogar hinausgeht, findet sich der Nachweis der Quelle, die von ruhmreichen Künstlern und deren Andenken spricht. Es ist das "Buch der Geschworenen oder Vorgeher der Nürnberger Gold- und Silberarbeiter" aus dem Germanischen Nationalmuseum mit zahlreichen, meist barocken Kupferstichbildnissen von Nürnberger Goldschmieden. Für die Annahme, daß diesem Band "*einer mit Bildnissen von Zunftgenossen, die im 16. und 17. Jahrhundert tätig waren, vorausging*", gibt es "*keine Anhaltspunkte*". Das „*bald nach 1700*“ entstandene und bis ins 19. Jahrhundert fortgeführte Portraitbuch wurde angelegt, damit "*die Gold- und Silber-Arbeiters Profession... so wie sie in Nürnberg gestanden und zugleich das rühmliche Andenken derer, welche der Kunst mit Ehre*

---

<sup>5</sup> Forssman 1992, S. 12f.

<sup>6</sup> Schade 1974, S. 38; Sarre 1895, S. 193.

<sup>7</sup> Erich Steingraber: Der Goldschmied. Vom alten Handwerk der Gold- und Silberarbeiter, München 1966, hier S. 24.

vorgestanden, im gesegneten Gedächtnus bleibe". Ein Beispiel für die mehrfache Wiederholung dieses Gedankens findet sich auch in einem Gedicht:

*"Hierinn erstirbet nicht der Künstler Angedenken  
Die ihren Ruhm in Gold und Silber aufgestellt  
Die unsrer Erborn Zunft die Aufsicht wollten schenken  
Die öftters mühsam ist und vielen nicht gefällt  
Der Sitten güldner Werth, das Silber Teutscher Treu  
Leg ferner diesem Stand Glück, Ehr und Segen bey!  
Der Geist Bezaleels voll Weisheit und Vernunft  
Mit Gottes Geist gefüllt fehl niemals in der Zunft."*

Mit „Bezaleel“, der von Moses, dem wichtigsten Repräsentanten und der bedeutendsten Gestalt des Alten Testaments, zur Ausstattung der Stiftshütte „berufen“ wurde, wird der traditionelle biblische Ahnherr der Goldschmiede genannt, der im „Geschworenenbuch“ der Nürnberger Goldschmiede auch abgebildet ist. Mit Kurt Löcher sei das Titelblatt des Buches beschrieben, um eine grobe Orientierung zur Kategorisierung jüngerer Goldschmiedeporraits (Gold- und Silberarbeiter) des 17. und 18. Jahrhunderts zu liefern und den Untersuchungszeitraum nach oben zu begrenzen:

*"Die Unterscheidung der Erzeugnisse des Gold- und Silberarbeiters entspricht derjenigen auf dem 1606 (1706) von Preisler gemalten Titelbild des Geschworenen-Buches. Hier sind goldene und silberne Gegenstände - Schmuck hier, Gefäße dort - gleich Trophäen an den Säulen eines Triumphbogens aufgehängt, deren eine Statue der Mondgöttin, denen die genannten Metalle zugeordnet werden, trägt. Unter dem Bogen steht, umgeben von Arbeitsgerät und Werkzeugen, der alttestamentliche Bezaleel, der wegen seiner Kunstfertigkeit in der Bearbeitung von Gold und Silber von Gott ausersehen war, bei der Ausstattung der Stiftshütte mitzuwirken. 'Beständig und fein' steht auf dem einen Sockel, 'Aufrichtig und rein' auf dem anderen, 'Gott und der Gemein' unten in der Mitte, 'MEMORIAE SACRUM' und die Jahreszahl 1606 (?) im Sprenggiebel des Triumphbogens."*<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Löcher 1985, S. 181-186 u. Abb. 157-60 zählt insgesamt 50 Beispiele, größtenteils Kupferstiche aus dem 17. Jahrhundert, nach dem Panzerschen Katalog auf; vgl. G. W. Panzer: Verzeichnis von Nürnbergischen Portraits aus allen Staenden, Nürnberg 1790. Das Geschworenenbuch der Silber- und Goldarbeiter wurde ausgewertet von F. X. Brennhäuser-Nürnberg: Bildnisse Nürnberger Bürger aus dem 16.-19. Jahrhundert, in: Blätter für Fränkische Familienkunde, 11. Jg., 1936, S. 101-18. Das Buch der Geschworenen oder Vorsteher (Vorgeher) der "Zunft der Nürnberger Gold- und Silberarbeiter wurde "bald nach 1700" als Porträtbuch (z. T. Öl auf Papier) angelegt; zu 13 Gold-, Silber- und Drahtarbeiter aus dem 18. Jahrhundert siehe Löcher S. 185f. u. Abb. 161-164.

Unabhängig davon, ob Johann Daniel Preisler (1666-1737) möglicherweise eine ältere Vorlage aus dem Jahr „1606“ verarbeitet, führt das Beispiel generell nicht nur die Schrift-, sondern auch die „Bildquellen“ als wichtige Zeugnisse einer Geschichte der Goldschmiede oder auch der Goldschmiedekunst an, die von kunsthistorischer Seite ebenso vernachlässigt und nur sporadisch verzeichnet worden sind. Aus beiden „Quellengattungen“ leitet sich in jedem Fall die Grundstruktur der Untersuchung ab (**Teil A u. B**).

In den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts intensivierte sich die kunsthistorische Beschäftigung mit der Geschichte des Künstlers durch Johannes Jahn 1959<sup>9</sup>, Virginia Wylie Egbert 1967<sup>10</sup> oder Andrew Martindale 1972.<sup>11</sup> In den 80er Jahren mehrten sich die Darstellungen und Essays, die den mittelalterlichen Künstler, seine Person, seinen Namen, seine Verhältnisse und Bedürfnisse zum Gegenstand der Untersuchung machten; und zwar bewußt nicht im Raster einer Unterscheidung zwischen „mittelalterlicher Anonymität“ und „neuzeitlichem Individualismus“: Peter Cornelius Claussen 1981<sup>12</sup>, Reiner Hausherr 1981<sup>13</sup>, Harald Keller 1981<sup>14</sup> und Anton Legner 1985<sup>15</sup>. Von der neueren Literatur, die sich über die unten genannten Publikationen zur gemalten Künstlergeschichte erschließt, spannt sich der Bogen zu den Arbeiten der Gelehrten des 19. Jahrhunderts. In seiner Lateinischen Abhandlung „de artificibus laicis et monachis medii aevi“ in den „Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale VII (1862)“ hat beispielsweise Anton Springer ergiebiges Material über die Künstlermönche im Mittelalter sowie die Thematik der Laien und Mönche im Kunstbetrieb des früheren Mittelalters versammelt. Bei der Lektüre solcher Werke *„respektabelster Sammelleidenschaft mit einer Art Adressenkartei mittelalterlicher Künstlernamen überrascht die Aktualität der Fragen und Ausführungen.“* Sie gründen, so Anton Legner, nicht auf der Vorstellung, die Künstler im Mittelalter seien *„nicht faßbare, anonyme Gestalten“* gewesen. Eher drängt sich ihm der Verdacht auf, die jüngere Kunstgeschichte hätte an der Verdrängung der mittelalterlichen Künstler intensiv mitgewirkt und an Stelle jener Menschen aus Fleisch und Blut neue

---

<sup>9</sup> Johannes Jahn: Die Stellung des Künstlers im Mittelalter, Berlin 1959 (= Festgabe für Fr. Bülow, hg. v. O. Stammer/ K.C. Thalheim); Neuabdruck in E. Ullmann (Hg.): Kunstwerk, Künstler, Kunstgeschichte. Ausgewählte Schriften von J. Jahn, Leipzig 1982, S. 32ff.

<sup>10</sup> Virginia Wylie Egbert: The Mediaeval Artist at Work, Princeton/New Jersey 1967.

<sup>11</sup> Andrew Martindale: The Rise of the Artist, London 1972; Heinrich Klotz: Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, in: Gesta 15 (1976), S. 303ff.

<sup>12</sup> Peter Cornelius Claussen: Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie, in: Karl Clausberg u.a. (Hg.): Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter: Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte, Gießen 1981, S. 7ff.

<sup>13</sup> Reiner Hausherr: ARTE NULLI SECUNDUS, Eine Notiz zum Künstlerlob im Mittelalter, in: ARS AURO PRIOR, Studia Joanni Bialostocki sexagenario dicata, Warschau 1981, S. 43ff.

<sup>14</sup> Harald Keller: Künstlerstolz und Künstlerdemut im Mittelalter, in: Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt/ M., Wiesbaden 1981, S. 191ff.; Wiederabdruck in Harald Keller: Blick vom Monte Cavo. Kleine Schriften, Frankfurt/ M. 1984, S. 439ff.

<sup>15</sup> Anton Legner: Illustres manus, in: Kat. Ornamenta 1985, Bd. 1, S. 187-230 mit weiterführendem Literaturbericht.

abstrakte Wesen aus Stilanalysen geschaffen, von denen allerdings viele, aus den Unterschieden der Formen und Falten kreierte, in Wahrheit gewiß nie existierten. Von diesen Meistern und Werkstätten der Kunstgeschichte, die nach bestimmten Stilkriterien und durch vergleichende Kunstforschung erschlossen werden konnten, ist auch hier nicht die Rede. Es können *„ihrer so viele sein wie erhaltene Objekte, auch weniger wenn manche von ihnen mehr schufen als dem einzelnen stilistisch zugemutet, auch weitaus mehr, wenn an einem Werk mehrere oder viele beteiligt waren. Hier beginnen die ‚Meisterkreationen‘. (...) Um ein herausragendes Werk werden andere gruppiert; wo die Konturen an Schärfe verlieren, die Qualität abzunehmen scheint, tritt der Geselle auf, die Werkstattarbeit. Jede Qualitätsschwankung, jede unterschiedliche Augenlidführung, jede Faltenverschiedenheit ergibt weitere abstrakte Kunstpersonen, Meister mit oder ohne Notnamen.“* Reziprok zur eigentlichen Absicht schuf die Kunstgeschichte selbst Scharen anonymer Künstler, die – soweit nicht aus der Retorte mißlungener Analysen geboren – einst wirklich lebten, Namen trugen und in ihrer Gesellschaft keineswegs anonyme Wesen waren oder als solche galten. Nicht *„von den Kunstgeschöpfen der Kunstgeschichte ist hier die Rede, sondern von den mittelalterlichen Künstlern, die ihre Namen aufschrieben und sich selbst darstellten, die auch ihre Kunsttätigkeit aufs genaueste schilderten.“*<sup>16</sup> Genaue Schilderungen ihrer eigenen Kunsttätigkeit, d.h. weiterführende Schrift- oder Bildzeugnisse, erschließen sich an erster Stelle am mittelalterlichen Buchmaler, dessen Tätigkeitsfeld in der Literatur ausschließlich auf den Bereich des Klosters beschränkt bleibt. Die Berücksichtigung des Goldschmieds hat deshalb wesentlich zur Konstitution einer mittelalterlichen Künstlergeschichte beigetragen. Dies liegt im gesellschaftlichen Status der Goldschmiede begründet, der auf dem Umgang mit Edelmetallen und Edelsteinen basiert; beides hebt den Goldschmied quellengeschichtlich von anderen „Künstlergruppen“ deutlich ab. Ganz grundlegend wird das erste Kapitel dazu beitragen, eine nach wie vor verbreitete, aber grundsätzlich falsche Vorstellung vom mittelalterlichen Künstler zu revidieren:

*„Nach noch immer gängiger Meinung sei aber Kunst des Mittelalters anonym. Die Anonymität gehöre geradezu zu deren Charakteristika, eben im Unterschied zum Künstlertum der Neuzeit und zum selbstbewußten Hervortreten der Meister seit der Renaissance. Der mittelalterliche Künstler dagegen träte ganz hinter seinem Werk zurück, verberge sich und würde verborgen, ja weder als Künstler hätte er sich empfunden, noch sei er als solcher geschätzt worden – dies alles wiederum in Gegensatz zu Kunstauffassung, Künstlerbewußtsein und Künstlerschätzung seit der Renaissance.“*<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Ebd. S. 205f.

<sup>17</sup> Ebd. S. 188.



Die eigenen Ausführungen können sich weniger auf die allgemeine Künstlergeschichte stützen, weil die Goldschmiede dort, im Hinblick eines Aufstiegs der Künste des Disegno, zumeist nicht kategorisch berücksichtigt werden. In der Kontinuität des Hofgoldschmieds konnten die Ergebnisse von Martin Warnke <sup>18</sup>1986 als roter Faden genutzt und ergänzt werden. Der erste Teil bedient sich darüber hinaus an erster Stelle bei Victor H. Elbern <sup>19</sup>1981 zu den frühmittelalterlichen, Peter Cornelius Claussen <sup>20</sup>1978 und Anton Legner <sup>21</sup>1985 zu den hochmittelalterlichen sowie Johann Michael Fritz <sup>22</sup>1982 zu den gotischen Goldschmieden; Die von Goethe mit voller Berechtigung hervorgehobene Orientierung der Goldschmiede auf die Höfe (der „beständige Verkehr mit Großen und Reichen“) führt dazu, die Geschichte des Goldschmieds innerhalb bzw. vor der allgemein bekannten Geschichte des Hofkünstlers beginnen zu lassen. Der erste Teil setzt zwangsläufig in merowingischer Zeit mit dem ersten nachweisbaren christlichen Hofgoldschmied Eligius in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts ein, der zugleich Münzmeister war und später zum Patron der Goldschmiede wurde. Er endet, analog zum zweiten Teil, am Anfang des 17. Jahrhunderts. Zuletzt werden zahlreiche Renaissancegoldschmiede genannt, von denen sich zuweilen ein umfangreiches Oeuvre erhalten hat. Für sie läßt sich ein einschlägiger Corpus anführen, der alle relevanten europäischen Goldschmiede im Zeitraum zwischen 1540 und 1620 mit ihren Werken behandelt; die Rede ist von John F. Haywards „Virtuoso Goldsmiths“ von 1976. <sup>21</sup> Die Arbeiten der berühmtesten Meister lassen sich entsprechend von Seiten der Kunstkammerliteratur erschließen. Geza von Habsburg <sup>22</sup>1997 versammelt die wichtigsten Stücke im historischen Sammlungsgefüge und weist die einschlägigen Abhandlungen zur Sammlungsgeschichte nach; neben dieser populärwissenschaftlichen Darstellung kann weiterhin ein Forschungsbericht von Ingo Herklotz stehen <sup>23</sup>, der etwa um Alfred Walz <sup>24</sup>2000 zu ergänzen wäre, welcher die Goldschmiedekunst in Analogie zum enzyklopädischen Kunst- und Wunderkammergefüge über das 16. Jahrhundert hinaus als ebenbürtig zu Architektur, Malerei oder Plastik behandelt. Goldschmiedemonographien, die nur selten diesen Namen verdienen und nach Hayward <sup>25</sup>1976 erschienen sind, wurden in einem

<sup>18</sup> Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln <sup>2</sup>1986.

<sup>19</sup> Victor H. Elbern: Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter, Darmstadt 1988.

<sup>20</sup> Peter Michael Claussen: Goldschmiede des Mittelalters. Quellen zur Struktur ihrer Werkstatt am Beispiel der Schreine von Sainte-Geneviève in Paris, Westminster Abbey in London, St. Gertrud in Nivelles und St. John in Beverley, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXXII (1978), Heft 1.4, S. 46-86.

<sup>21</sup> John F. Hayward: Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540-1620, London 1976.

<sup>22</sup> Géza von Habsburg: Fürstliche Kunstkammern in Europa, Stuttgart/Berlin/Köln 1997 (Princely Treasures, New York 1997).

<sup>23</sup> Ingo Herklotz: Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte, in: Kunstchronik 1994, S. 117-135 (Heft 3).

<sup>24</sup> Kat. Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) 2000

Literaturbericht summarisch verzeichnet, der Günther Schiedlausky 2001 zu verdanken ist.<sup>25</sup> Derselbe Gelehrte war auch an einem Ausstellungsprojekt beteiligt, das die Goldschmiedekunst der deutschen Renaissance in allen Facetten am Beispiel Nürnbergs behandelt; im Zentrum steht Wenzel Jamnitzer. Schiedlausky 1985<sup>26</sup> hat schon dafür einen Forschungsbericht verfaßt, der nichts an Gültigkeit verloren hat; Spezialisten am Germanischen Nationalmuseum sind derweil mit einem Gesamtkorpus zur Nürnberger Goldschmiedekunst beschäftigt, der den Künstlergoldschmieden nicht gerecht werden kann. Jede Geschichte der Nürnberger Goldschmiedekunst scheitert daran, daß sie eine Reihe von Künstlermonographien wäre, die nicht einmal für die bedeutendsten Repräsentanten vorliegen. Paradebeispiele für eine wissenschaftlich angemessene Beschäftigung mit frühneuzeitlichen Goldschmiedewerken, an deren Spitze Irmscher 1999<sup>27</sup> und ein ebenso monographischer Ausstellungskatalog zum Mohrenkopfpokal 2002<sup>28</sup> stehen, können die Lücke im Einzelfall kaum schließen. Ihr Verdienst liegt im fachlich fundierten Umgang mit den Stücken begründet, der sie als erstrangige Kunstwerke für die zukünftige Kunstgeschichte überhaupt erst nachweist. Jeder Nobilitierung eines deutschen Goldschmieds, die Irmscher für Christoph Jamnitzer versucht, steht die Kunstgeschichte selbst entgegen, denn die Erforschung des Oeuvres seines Großvaters markiert den Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Goldschmiedekunst in Deutschland überhaupt; dies beweist eine Forschungsgeschichte, die Eduard Isphording 1985 ausgehend von Neudörfers Nachrichten von 1547 bis in die Gegenwart für Wenzel Jamnitzer skizziert hat; aus ihr läßt sich indirekt die Rezeptionsgeschichte der Gattung ablesen.<sup>29</sup> Als Gegenentwurf einer (gleichwohl absurden) These, die Nürnberger Goldschmiedewerkstätten als unzureichenden Ort einer künstlerischen Tätigkeit betrifft, können Jeffrey C. Smith 1983<sup>30</sup> oder Erik Forssman 1985<sup>31</sup> angeführt werden; eine führende Rolle innerhalb der frühneuzeitlichen europäischen Goldschmiedekunst steht schon deshalb außer Frage, weil sich nur Werke von Nürnberger Goldschmieden erhalten haben, die im gesamten 16. Jahrhundert von Meistern geschaffen worden sind, über die weitaus mehr als nur sporadische Nachrichten bekannt sind. Die Hauptwerke der europäischen Goldschmiedekunst früh- und hochmittelalterlicher Zeit finden sich bei Elbern 1988, des

<sup>25</sup> Günther Schiedlausky: Betrachtungen zur Geschichte des Schrifttums über Goldschmiedekunst, in: Studien zur europäischen Goldschmiedekunst des 14. bis 20. Jahrhunderts. Festschrift für Helmut Selig zum 80. Geb., hg. v. Bayerischen Nationalmuseum, München 2001, S. 379-392.

<sup>26</sup> Günther Schiedlausky: Die Nürnberger Goldschmiedekunst als Forschungsaufgabe, in: Kat. Jamnitzer 1985, S. 37-55.

<sup>27</sup> Günter Irmscher: Amor und Aeternitas. Das Trionfi-Lavabo Christoph Jamnitzers für Kaiser Rudolf II., Wien 1999 (=Schriften des Kunsthistorischen Museums Bd. 4).

<sup>28</sup> Kat. Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer, München (Bayerisches Nationalmuseum) 2002.

<sup>29</sup> Eduard Isphording: Wenzel Jamnitzer und sein Werk im Urteil der Nachwelt, in: Kat. Jamnitzer 1985, S. 191-206.

<sup>30</sup> Jeffrey C. Smith: Nuremberg. A Renaissance City 1500-1618, Austin (Texas) 1983.

<sup>31</sup> Erik Forssman: Renaissance, Manierismus und Nürnberger Goldschmiedekunst, in: Kat. Jamnitzer 1985, S. 1-24.

Spätmittelalters bei Fritz 1982. Mehr als ergänzend sind die Ausstellungskataloge Kunst und Kultur 1999<sup>32</sup> für die karolingische, Kat. Bernward 1993<sup>33</sup> für die ottonische sowie Kat. Ornamenta 1985<sup>34</sup> für die hochromanische Epoche heranzuziehen; dort steht die Goldschmiedekunst im Mittelpunkt des Herrscherkultes, im Zentrum der kirchlichen Liturgie oder einfach nur im Kontext der anderen Kunstgattungen. Stellvertretend für zahlreiche Abhandlungen zu einzelnen Objekttypen des Mittelalters sollen Dietmar Lüdke 1983<sup>35</sup> und zur Renaissance Barbara Lehne 1985 herausgehoben sein.<sup>36</sup>

An die „Nachrichten von Goldschmieden“, die den Schriftquellen meist nur sekundär folgen, schließt sich die „Bildgeschichte der Schmiede und Goldschmiede“ an. Zunächst mit den Berufsbildern (Kap. B. 1-8) und dann mit den Portraits (Kap. B. 9-13). Die Bildgeschichte der Schmiede und Goldschmiede (-kunst) wurde in dieser Breite bislang ebensowenig systematisch dargestellt. Eine größere Anzahl von Berufsbildern findet sich an erster Stelle bei Steingraber 1966 und John Cherry 1992, dessen Geschichte das hohe und späte Mittelalter betrifft<sup>37</sup>; darüber hinaus, zumeist illustrativ, bei Schade 1974<sup>38</sup> und Fritz 1982. Grundlegend für die Ikonographie des Hl. Eligius bleibt Karin von Etzdorfs Doktorarbeit von 1956<sup>39</sup>, die, ebenso wie die übrigen genannten Autoren, in der „gemalten“ Künstlergeschichte bis heute keine hinreichende Berücksichtigung gefunden hat. Die Entstehung des Portraits aus mittelalterlichen „Berufsbildern“ wird nach Kathke 1997 referiert<sup>40</sup> und im Rückgriff auf Löcher 1985 für den Goldschmied konkretisiert.<sup>41</sup> Es war wohl zuerst Löcher, der, bereits unter Berücksichtigung der Ergebnisse von Hans-Joachim Raupp 1984<sup>42</sup>, verstreute Portraits als Repräsentanten einer Berufs- oder Künstlergruppe von Goldschmieden kategoriell zusammengeschlossen hat. In den formalanalytischen und attributiven Ordnungssystemen von Kathke erscheint die logische Gruppe (unbemerkt) wieder aufgelöst; tatsächlich ist sie eine Säule in der Frühgeschichte der Portraitmalerei und

---

<sup>32</sup> Kat. Kunst und Kultur der Karolingerzeit, 3 Bde. u. Essayband, Paderborn/Mainz 1999.

<sup>33</sup> Kat. Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, 2 Bde., Hildesheim/Mainz 1993.

<sup>34</sup> Kat. Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, 3 Bde., Köln 1985.

<sup>35</sup> Dietmar Lüdke: Die Statuetten der gotischen Goldschmiede. Studien zu den „autonomen“ und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und den Statuettenreliquiaren in Europa zwischen 1230 und 1530, 2 Bde., Diss. München 1983 (= tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte; Bd. 4).

<sup>36</sup> Barbara Lehne: Süddeutsche Tafelaufsätze vom Ende des 15. bis Anfang des 17. Jahrhunderts, München 1985 (= tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte; Bd. 16).

<sup>37</sup> John Cherry: Goldsmiths. – (Medieval craftsmen), London 1992 (= Trustees of the British Museum)

<sup>38</sup> Günter Schade: Deutsche Goldschmiedekunst. Ein Überblick über die kunst- und kulturgeschichtliche Entwicklung der deutschen Gold- und Silberschmiedekunst vom Mittelalter bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, Leipzig/Hanau 1974.

<sup>39</sup> Karin von Etzdorf: Der Heilige Eligius und die Typen seiner Darstellung als Patron der Goldschmiede und Schmiede, Diss. Manuskript Berlin 1956.

<sup>40</sup> Petra Kathke: Portrait und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Diss. Berlin 1997.

<sup>41</sup> Kurt Löcher: Nürnberger Goldschmiede in Bildnissen, in: Kat. Jamnitzer 1985, S. 167-90.

<sup>42</sup> Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Diss. Hildesheim/New York 1984 (= Studien zur Kunstgeschichte 25).

ein weiterer Schlüssel zum Verständnis des europäischen Accessoire-Portraits im 16. Jahrhundert.

Zusammengenommen liegt die GESCHICHTE DES GOLDSCHMIEDS vom 7. bis zum 17. Jahrhundert erstmals in den Eckdaten auf Grundlage der Schrift- und Bildquellen und als Kapitel einer zukünftigen synthetischen Geschichte des Künstlers vor. Der Beitrag der Schmiede, d.h. auch der Bronzeplastiker (Erzgießer), und Goldschmiede zur gemalten Kunstgeschichte erweist sich als schwergewichtig und verdient Berücksichtigung. Die Verteidigung des Goldschmieds wird erst im 16. Jahrhundert mit dem Entstehen der Künstlerakademien und insbesondere mit der Ausbildung der „Künste des Disegno“ notwendig. Im Rückgriff auf klassische Studien von Nikolaus Pevsner 1940/1986 zur Geschichte der Akademien<sup>43</sup>, Paul Otto Kristeller 1976 zum System der Künste<sup>44</sup>, Alessandro Conti 1979/<sup>2</sup>1991 zur gattungsübergreifenden Geschichte des Künstlers<sup>45</sup>, Rosario Assunto 1963/<sup>2</sup>1996 zur Theorie des Schönen im Mittelalter<sup>46</sup> und Götz Pochat 1986 zur Geschichte der Kunsttheorie<sup>47</sup> wird im letzten Abschnitt die Frage nach dem „Halbkünstlerstatus“ verfolgt. Bis dahin ist die allgemeine Vernachlässigung der Gattung insbesondere in jenen kunsthistorischen Fachkreisen offensichtlich, die sich in den Spuren von Dorothee Klein 1933<sup>48</sup> mit „St. Lukas als Maler der Maria“<sup>49</sup> oder seit Matthias Winner 1962<sup>50</sup> mit der „Gemalten Kunsttheorie“ beschäftigen. Im Anschluß lassen sich Költzsch 1969/2000<sup>51</sup>, Asemissen/Schweikhart 1994<sup>52</sup>, Kat. Pygmalions Werkstatt 2001<sup>53</sup>, Kat. Wettstreit 2002<sup>54</sup> oder Horký 2002<sup>55</sup> anführen. Von allen diesen Publikationen beschäftigt sich nur Mila Horký mit Architekten, Goldschmieden oder Kupferstechern als

---

<sup>43</sup> Nikolaus Pevsner: *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940/Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986.

<sup>44</sup> Paul O. Kristeller: *Das moderne System der Künste*, in: P.O. Kristeller: *Humanismus und Renaissance*, 2 Bde., München 1976 (=Humanistische Bibliothek, Reihe I: Abhandlungen, Bd. 22), Bd. 2, S. 164-206.

<sup>45</sup> Alessandro Conti: *Die Entwicklung des Künstlers*, in: L. Bellosi u.a.(Hg.): *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, 2 Bde., München <sup>2</sup>1991, Bd. 1, S. 93-231 (Originalausgabe in *Storia dell' arte italiana*, hg. v. G. Previtali/F. Zeri, Turin 1979).

<sup>46</sup> Rosario Assunto: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, <sup>2</sup>Köln 1996 (dt. Erstaussg. Köln 1963).

<sup>47</sup> Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986.

<sup>48</sup> Dorothee Klein: *St. Lukas als Maler der Maria*, Berlin 1933.

<sup>49</sup> Gisela Kraut: *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Diss. Worms 1986.

<sup>50</sup> Matthias Winner: *Gemalte Kunsttheorie*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 4 (1962), S. 150-185.

<sup>51</sup> Georg-W. Költzsch: *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, (Diss.1969) Köln 2000.

<sup>52</sup> Hermann U. Asemissen/Gunter Schweikhart: *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994 (=Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie).

<sup>53</sup> Kat. *Pygmalions Werkstatt: die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus* (Städtische Galerie im Lenbachhaus München), Köln 2001.

<sup>54</sup> Kat. *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München (Haus der Kunst)/Köln (Wallraf-Richartz-Museum) 2002.

gleichberechtigten Künstlern, ohne auf eine Differenzierung zwischen niederen und höheren Künsten abzielen, die ohnehin nur propagandistisch erkennbar ist. Mit ihrem Aufsatz zu den Rosenromanillustrationen hat Mechthild Modersohn schon 1991<sup>56</sup> ein neues Kapitel für die gemalte Kunstgeschichte erschlossen, das früher oder später Berücksichtigung finden muß, weil der Rosenroman schon zur Mitte des 13. Jahrhunderts das „Repertoire der antiken Künstler“ anführt, die sich bemühen, der Natur nachzueifern: Parrhasius, Apelles, Myro, Polyklet, Zeuxis (V. 16165-16248) oder Pygmalion (V. 20817-21194). Die Kunstgeschichte verfolgt Pygmalions Werkstatt und die Erschaffung des Menschen im Atelier mit aller Gründlichkeit, aber als rein neuzeitliches, auf die Antike zurückgreifendes und von den italienischen Akademien ausgehendes, sowie dann modernes Phänomen.<sup>57</sup> Sie übersieht die mittelalterlichen Wurzeln und damit u.a. den in den Rosenroman-Handschriften fast stereotypen Werkstattvergleich zwischen Natura und Pygmalion. Asemissen/Schweikhardt 1994 beschränken sich auf „Malerei als Thema der Malerei“, führen gerne aber auch druckgraphische Arbeiten an. Angesichts der Popularität ihres Themas und der ausdrücklichen Feststellung, daß die Ergebnisse immerhin auf Universitätsveranstaltungen in Kassel und Bonn basieren, möchte man folgendes Wort gerne auch für die vorliegende Arbeit erbitten: dem einführenden Charakter des Buches entspricht es, *„den wissenschaftlichen Apparat auf die notwendigsten Quellenangaben und auf Hinweise zur weiterführenden Literatur zu beschränken.“*<sup>58</sup> Hier erscheint es etwa kaum nötig (und möglich), Literaturnachweise für die berühmtesten italienischen Goldschmiede anzuführen. Leben und Werk von Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Pollaiuolo, Riccio oder Cellini, um nur einige zu nennen, muß der Leser selbst erschließen. Um die besondere kunstgeschichtliche Bedeutung des Goldschmieds für die italienische Kunst herauszustellen, wurden die Künstler zusammenfassend nach Günter Binding 2004<sup>59</sup> verzeichnet. Mit der plakativen Heraushebung des Goldschmieds als „Baumeister“ ist die Erwartung verbunden, daß der zukünftige Seitenblick der deutschen Kunstgeschichte nicht nur die Geschichte des Goldschmieds, sondern auch die Geschichte des Architekten berücksichtigen wird, denn die Angehörigen dieser Berufsgruppen haben schon im Mittelalter einen Status erreicht, der für Maler eben erst Jahrhunderte später zur Geltung gebracht werden kann. Jeder Vergleich zwischen Maler und Goldschmied wird vor dem Barockzeitalter kaum besser ausfallen; dies setzt allerdings einen kritischen Umgang mit den Kunstwerken voraus. Eine pauschale

---

<sup>55</sup> Mila Horky: Künstlerbilder – Künstlermythen. Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts, Braunschweig (Ausst. Herzog Anton Ulrich-Museum) 2002.

<sup>56</sup> Mechthild Modersohn: „Hic loquitur Natura“ – Natur als Künstlerin. Ein „Renaissancemotiv“ im Spätmittelalter?, in: Idea X (1991), S. 91-102.

<sup>57</sup> Barbara Eschenburg: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier, in: Kat. Pygmalions Werkstatt 2001, S. 13-54.

<sup>58</sup> Asemissen/ Schweikhardt 1994, S. 7.

<sup>59</sup> Günter Binding: Meister der Baukunst. Geschichte des Architekten- und Ingenieurberufes, Darmstadt 2004.

Abqualifizierung als „Halbkunst“ oder „Halbkünstler“ ist für die Goldschmiede erst ab dem 17. Jahrhundert möglich. Davor steht die Geschichte des Goldschmieds als Künstler, der als Schmied vorzugsweise Silber getrieben und vergoldet hat. Sie beginnt 1000 Jahre früher mit dem königlichen Hofgoldschmied Eligius.

## A. Nachrichten von Künstlern und Werkleuten

### 1. Die ältesten Zeugnisse und die ersten Hofgoldschmiede

Die Geschichte des Goldschmieds beginnt um 590 in Cadillac bei Limoges mit der Geburt des Eligius. In jungen Jahren kam er in die Lehre des Goldschmiedes Abbo nach Limoges, der ihn an Bobbon, den merowingischen Schatzmeister am Hof König Chlothars II. (613-622/629) empfahl. Eligius erwarb sich Chlothars Vertrauen, als er aus der ihm anvertrauten Menge Goldes statt einer zwei kostbare „sellae“ fertigte (wechselweise als Sättel oder Thronessel übersetzt). Der fränkische König ernannte ihn daraufhin zu seinem Hofgoldschmied, Münzmeister und „tesaurarius“. Als Münzmeister diente der Goldschmied noch unter Dagobert I. von Neustrien (622/629-638/39). Dies belegen zeitgenössische Goldmünzen (Trienten), die Eligius als königlichen Münzmeister nennen (**Abb. 1**).<sup>60</sup> Mit der Besetzung des Münzmeisteramtes ist für die Goldschmiede erstmals ein Berufsbild umrissen, das sich über das Mittelalter hinaus verfolgen läßt. Eligius zeichnete sich durch überragende Kunstfertigkeit und Ehrlichkeit aus; dies wird eine in den spätmittelalterlichen Zunftordnungen verankerte Verpflichtung sein, die zugleich und für viele Jahrhunderte ein Tugendmerkmal des christlichen, sich als Maler auf den Hl. Lukas oder die Imitatio Christi berufenden Künstlers ist. Vom König wurde Eligius ein Hofgut bei Limoges geschenkt, das er um 632 zum Kloster ausbaute (Solignac). Nach dem Tod Dagoberts verließ er das Hofamt, um die Priesterweihe zu empfangen. Als Bischof von Noyon (seit 641) betrieb Eligius die Missionierung Flanderns, beschenkte er die Armen, ließ Sklaven freikaufen und gründete zahlreiche Klöster, bevor er um 660 verstarb; im Jahre 1066 fand eine Translation der Reliquien des mittlerweile heilig gesprochenen Goldschmiedes in der Kathedrale von Noyon statt. Als Patron der Gold- und Hufschmiede und aller metallverarbeitenden Handwerke verbreitete sich der Kult des Hl. Eligius von Noyon (franz. Éloi, Aloi, Loy, Helleu, Alar; ital. Allodio, Lo), der auch zum Patron der Pferdehändler, Fuhrleute und Tierärzte wurde, spätestens seit dem 11. Jahrhundert von Frankreich und Flandern aus rasch im Abendland bis nach Italien und Skandinavien.<sup>61</sup> Unter Bezug auf die von Audoin von Rouen (um 600 bis 684) zeitgenössisch verfasste Vita (MGH SS rer. merov. IV 663-741) konnte Steingraber die Verdienste des Goldschmieds um Kirche und Krone ausdrücklich hervorheben („multa

<sup>60</sup> Steingraber 1966, S. 10 m. Abb. (Exemplar Paris, Cabinet des Médailles); zum abgebildeten Exemplar Kat. Hannover 1998, S. 209.

<sup>61</sup> Zur Vita des Heiligen (Vita Eligii Episcopi Noviomagensis), den Schriftquellen und zur Verbreitung des Kultes ausführlich Etzdorf 1956, S. 6-13; vgl. weiterführend F. Werner: Eligius von Noyon, in: Lcl, Bd. 6, Sp. 122-127; A. Ilg: Die Bedeutung der St.-Eligius-Legende für die Kunstgeschichte, in: Vermischte Aufsätze, Wien 1875, S. 118-46; H. Fehrle: Die Eligius-Sage, Frankfurt/ M. 1940; M. v. Coppenolle: S. Eloi in het Volksleven, Antwerpen 1944; W. Forsyth: St. Eloi and King Clothar, in: Bull MetMus., N.S. IV/ 5 (1946), S. 143f.; F. Graus: Volk, Herrscher und Heilige im Reich der Merowinger, Prag 1965, S. 521.

Sanctorum auro argentoque et gemmis fabricavit sepulcra“; „fabricabat ad usum regis utensilia qamplurima ex auro et gemmis“). Allerdings bemerkte er, daß sich von seinen Arbeiten „*offenbar nichts erhalten*“ hat.<sup>62</sup> Mit guter Wahrscheinlichkeit lassen sich jedoch verschiedene Werke mit Eligius in Verbindung bringen. Abgesehen vom bronzenen „Thron Dagoberts“ (Paris, Cabinet des Médailles), den man früher als die in der Vita erwähnte „sella“ identifizierte, sind zwei in der französischen Revolution zerstörte Preziosen aus den Bildquellen bekannt. Der Kelch für das Kloster Chelles, einer Gründung der Königin Bathildis (Gemahlin Chlothars), und das Altarkreuz für die Abteikirche von Saint-Denis, von dem sich zudem ein 10 cm großes Fragment erhalten hat (Paris, Cabinet des Médailles). Das Altarkreuz des Eligius wird schon in den Gesta Dagoberti des 9. Jahrhunderts wegen der Feinheit des Zellenwerks und der Edelsteinfassungen gerühmt; noch Abt Suger nennt es voller Bewunderung. Es wird vermutet (**Abb. 2**), daß dieses Kreuz auf einem Gemälde vom „Meisters des Hl. Ägidius“ vom Ende des 15. Jahrhunderts zusammen mit dem als Retabel benutzten Antependium Karls des Kahlen im Altarraum von Saint-Denis abgebildet ist (London, National Gallery).<sup>63</sup>

Der Hofgoldschmied und Münzmeister Eligius ist nur das herausragende Beispiel für den merowingischen Status des frühchristlichen Goldschmieds. Grabbeigaben des 6. bis 10. Jahrhunderts zählen zu den ältesten archäologischen Zeugnissen für die handwerkliche Tätigkeit. Zugleich bezeugen sie die hohe soziale Stellung der Goldschmiede in weiten Teilen Europas. Im Grab Nr. 39 im Westteil des Gräberfeldes Hovgardsberg/ Vendel fanden sich Feilen, Zangen, ein Tüllenbeil, Feuerstahl und Wetzstein sowie ein Stück Rohmaterial; die speziellen Geräte, die ein Goldschmied des 7. und 8. Jahrhunderts „*mit sich führen konnte*.“ Im Grab dieses Goldschmieds wurden nicht nur Werkzeuge, sondern auch Waffen gefunden. Der Bestattete ist demnach ein freier Mann und angesehener Handwerker gewesen. In einem Grab des 6. Jahrhunderts in Héronvillette bei Caen lagen Treibhämmer, Punzen, Zangen, Löffelbohrer usw.; entsprechende Grabbeigaben eines Goldschmieds fanden sich auch in Grab 6 aus Poysdorf (Niederösterreich). Ein besonders reicher Fund aus Gotland (Mästermyr) förderte eine Metallwaage, Treibhämmer, Flachzange, Metallsägen, Blechscheren, Punzkissen und sogar einen kleinen Amboß zutage.<sup>64</sup> In Grab 65 wurden in Beckum (Gräberfeld an der Hammer Straße) eine Schnellwaage mit Gewichten, ein Hammer, eine Zange und ein Eisen (Stichel?) gefunden, die aus dem 6. und 7. Jahrhundert

---

<sup>62</sup> Steingräber 1966, S. 11.

<sup>63</sup> Die Kunstgeschichte bemüht sich auf dieser Grundlage um eine stilgeschichtliche Einordnung; weiterführend zu allen genannten Werken Elbern 1988, S. 17f., 89f., 96, Abb. 2 u. 43 sowie Elbern 1999, Abb. 1 (Ägidius-Meister).

<sup>64</sup> Ebd. S. 7 m. Lit. S. 129f.



stammen (**Abb. 3a-d**).<sup>65</sup> Waagen wurden seit alters her benötigt, um das Gewicht von Edelmetallen, Münzen oder Halbedelsteinen zu bestimmen. In dieser Kontinuität werden Sie ein wesentliches Attribut der Goldschmiede, Münzmeister, Geldwechsler oder Kaufleute in der frühneuzeitlichen nordalpinen Malerei zwischen um 1450 und 1550 sein; ausgehend etwa vom Brügger Eligiusaltar des Petrus Christus von 1449 (**Abb. 233**). Im 9. und 10. Jahrhundert finden sich Feinwaagen nicht nur in Gräberfeldern, sondern häufiger an Handels- und Siedlungsplätzen; am Rande des Karolingerreiches in Dorestad und Haithabu oder zentral im französischen Compiègne (Oise) nicht weit von Paris (**Abb. 4**).<sup>66</sup> Wegen des Wertes, den handwerkliches Gerät zu damaliger Zeit hatte, sind Werkzeugfunde insgesamt selten. Verschiedentlich sind Modelle und Gußformen oder Matrizen für Preßbleche überliefert. Bei Ausgrabungen im Hafen der Wikingersiedlung Haithabu wurden 42 aus Bronze gegossene Patrizen und eine Bleiprägung gefunden, die vermutlich alle in einem Beutel aufbewahrt waren (**Abb. 5**). Die Patrizen gehörten einem Goldschmied, der zur Jahrtausendwende wikingischen Gold- und Silberschmuck (Terslev-Fibeln und Kettenanhänger) produzierte. Dabei hämmerte er ein Gold- oder Silberblech in die jeweilige Patrizie, goß diese Rohform aus oder versah sie mit einem Bodenblech. Das hohle oder massive Schmuckstück konnte mit aufgelötetem Filigrandrahl- und Granulationsmustern verziert werden.<sup>67</sup> Es steht in Frage, ob der Besitzer der Patrizen den Schatzfund von Hiddensee geschaffen hat (Stralsund, Kulturhistorisches Museum), der sich aus Schmuckstücken (Halsring, Fibel und vierzehn Kettenanhänger) einer überaus reichen Wikingerin zusammensetzt, die um 1000 gelebt hat (**Abb. 6a**). Unabhängig bleiben die reiche Verwendung von Filigran und Granulation, die Vorliebe für Tier- und Flechtbandornamentik ebenso charakteristisch, wie die Amulett-Kombination von heidnischem Thorshammer und christlichem Kreuz in den Anhängern (**Abb. 6b**).<sup>68</sup> Aus den archäologischen Funden kann auf eine „*ungewöhnliche Hochschätzung*“ der Goldschmiede geschlossen werden, die „*vielfach Freie*“ und keine Leibeigenen gewesen sind. Die „Lex Burgundionum“, die um 500 entstanden ist und am Anfang der zwischen dem 5. und 9. Jahrhundert aufgesetzten ältesten Rechtsaufzeichnungen der germanischen Stämme steht (Leges Barbarorum), unterscheidet je nach Spezialisierung den Eisen- bzw. Erzschmied vom Silber- und Goldschmied. Ungewöhnlich hoch war das Wergeld, d.h. die Ablösesumme bei Körperverletzung oder Totschlag; das burgundische Recht bezifferte die Strafe des

<sup>65</sup> Weiterführend Kat. Kunst und Kultur 1999, Bd. 1, S. 392-417, hier S. 397-400 (Kat. Nr. VI.126, VI.123, VI.117, VI.122) m. Lit.

<sup>66</sup> Ebd. S. 382 (Kat. Nr. VI.87) zur Frühgeschichte der französischen Städte.

<sup>67</sup> Kat. Salier 1993, S. 171-176 (Vitrine 7: Dänischer Wikingerschmuck des späten und frühen 11. Jahrhunderts), hier S. 174-176 (Nr. 4).

<sup>68</sup> Ebd. S. 171-174 (Nr. 1-3).

Wergeldes eines Eisenschmieds mit 50 Solidi und die eines Goldschmieds mit einem dreimal so hohen Strafgeld von 150 Solidi.<sup>69</sup>

Künstler- und Stifterinschriften dienen für das ganze Mittelalter als wichtiges Zeugnis, „aus dem der Rang und unter Umständen das Selbstverständnis des Künstlers in einer Zeit abzulesen ist, in der andere schriftliche Quellen spärlich fließen.“<sup>70</sup> Die hohe Wertschätzung der Goldschmiede wird seit vorkarolingischer Zeit in der betonten Namensnennung entsprechend erkenntlich. Das sog. „Theuderich-Reliquiar“ im Stiftungsschatz von Saint-Maurice d’Agaune (Wallis), das wohl aus dem burgundischen Umkreis stammt, trägt auf der Bodenplatte eine Aufschrift, die verschiedene Aspekte bei der Herstellung einer aufwendigen Goldschmiedearbeit beleuchtet, welche auch für die Produkte anderer Kunstgattungen beispielhaft ist. An erster Stelle steht „TEVDERIGVS PRESBITER“ als Auftraggeber (FIERI IVSSIT) zu Ehren des Stiftspatrons St. Mauritius. Dann werden „NORDOALDVS“ und „RIHLINDIS“ als „*eigentliches Stifterpaar im materiellen Sinn*“ genannt („ORDENARVNT FABRICARE“). Am Ende folgen die Namen der ausführenden Goldschmiede: „VNDIHO ET ELLO FICERVNT“. Auf der rheinfränkischen Bügelfibel von Wittislingen (München, Prähistorische Staatssammlungen) aus dem zweiten Viertel des 7. Jahrhunderts sind eine Dame namens „VFFILA“ sowie der Goldschmied „WIGERIG“ verzeichnet.<sup>71</sup> Während von diesen „*Künstlern außer ihren Namen nichts bekannt ist*“, läßt sich der Goldschmied Eligius als „Freier“ und Mitglied des königlichen Hofverbandes („palatium“) „*individuell fassen*“. In der abendländischen Kunstgeschichte ist Eligius der erste nachweisbar an einen Königshof gerufene und fest eingestellte Künstler, der zugleich das Oberhaupt einer größeren, mit ausländischen Spezialisten besetzten Werkstatt gewesen ist:

*„Er verfügte über Mitarbeiter, von denen ein Sachse namens Thille in der Werkstatt ‘ihm gegenüber saß’. Ein zweiter, namentlich bekannter Gehilfe war der Schwabe Tituin. Als ‘summus artifex in regno’ verfertigte Eligius nicht nur Werke kirchlich-liturgischer Bestimmung, sondern auch Luxusobjekte für den königlichen Hof. Seiner bevorzugten Stellung entsprechend trug er ‘ein Linnengewand mit Goldstickerei’ sowie Gold- und Edelsteinschmuck. Von seinen Händen wird eigens hervorgehoben, daß sie zarte Finger hatten, vor allem aber, daß sie ehrlich waren und die ihm anvertrauten wertvollen Materialien sparsam und treu verwalteten.“*<sup>72</sup>

An Eligius, dessen Ausbildung und Tätigkeit als Goldschmied unbestritten ist, schließt sich ein weiteres berühmtes Beispiel an. Der um 770 geborene Einhard kam im Alter von etwa 25

---

<sup>69</sup> Elbern 1988, S. 8.

<sup>70</sup> Claussen I 1985, S. 263.

<sup>71</sup> Elbern 1988, S. 8 und Abb. 3 (Theuderich-Reliquiar).

<sup>72</sup> Ebd. S. 8f. fährt fort: „In spätkarolingischen Quellen ist in ähnlicher Weise auch von Tutilo aus St. Gallen und Wibald von Stablo die Rede.“

Jahren als weitaus jüngster unter den 60- bis 70jährigen Geschichtsschreibern, Theologen, Grammatikern und Dichtern Anfang der 90er Jahre, vielleicht 794 anlässlich eines kaiserlichen Aufenthalts, aus dem Kloster Fulda an den Hof Karls des Großen. Die spärlichen Kenntnisse über Einhards Jugend und Ausbildung lassen kaum Rückschlüsse darauf zu, ob er *„noch als Schüler oder schon als ausgebildeter, wenn auch junger Gelehrter an den kaiserlichen Hof kam.“* Die Schreiberausbildung macht eine weitere handwerkliche Ausbildung, *„zum Beispiel als Goldschmied“*, für einen Teil der Forschung *„wenig wahrscheinlich“*. Als Leiter der Bauhütte und Leiter der Goldschmiedewerkstätte des kaiserlichen Hofes in Aachen, der er nachweislich gewesen ist, hätte er deshalb *„nicht selbst handwerklich gearbeitet, sondern den Handwerkern inhaltliche und gestalterische Anweisungen gegeben“*. In der Anmerkung wird ergänzend zitiert, daß es völlig *„unklar“* und *„vielleicht auch unerheblich“* sei, ob Einhard jemals *„selbst künstlerisch tätig“* war. In einem Gedicht aus dem Jahre 796 rühmte Theodulf einen gewaltigen Geist in einer kleinen Brust und einen ameisenhaften Fuß, der *„bald Bücher bald kunstreiche Sachen“* herbeischleppte. Von den sich zum Tode in ihre Klöster zurückziehenden Humanisten wurde Einhard, insbesondere von Alkuin, als Nachfolger für die Beantwortung komplexer theologischer Fragen empfohlen. Darin wird ein weiteres Argument für die Vermutung gesehen, daß er *„wohl eher als Gelehrter denn als Handwerker zu sehen“* ist, obwohl ihm die *„kaiserliche Goldschmiede unterstand“*. Einhard gehörte dem Hof Karls bis 814 ununterbrochen an, doch von einem offiziellen Amt, das er bekleidet haben könnte, ist sonst nichts bekannt. Der „königliche Hofgoldschmied“ genoß das Vertrauen, *„um mit der Überbringung von Karls Testament an den Papst Leo III. im Jahre 806 betraut zu werden“*. Privilegien oder Schenkungen scheinen ihm in der Regierungszeit Ludwigs des Frommen übertragen worden zu sein.<sup>73</sup> Ein *„Kreuzständer aus Maastricht“*, dessen Vorlagen und mögliche Vorbilder Hans Belting gesammelt und im Kontext interpretiert hat, *„ist das einzige Werk, das mit Einhard, dem langjährigen künstlerischen Leiter der Aachener Hofwerkstätten, persönlich in Verbindung gebracht werden kann.“* Entscheidet schon diese Tatsache allein *„über seinen Rang als geschichtliches Dokument“*, so rangiert der kunsthistorische Wert der Goldschmiedearbeit kaum tiefer, *„denn mit seiner antiken Gestalt ist dieses liturgische Gerät ein Unikum, zumindest im erhaltenen Material.“*<sup>74</sup> Der „Arcus Einhardi“ wurde, wie die eigenhändigen Arbeiten des Hl. Eligius, in Folge der Französischen Revolution zerstört (**Abb. 7**). Eine perspektivische Zeichnung aus dem 17. Jahrhundert überliefert das Aussehen aller vier Seiten des christlichen Triumphbogens und führt ihn als ein individuelles *„Amalgam aus politischem Ehrgeiz, theologischer Gelehrsamkeit und dem Zusatz eines antiquarischen Trends zum Antikenzitat“* vor Augen, das die „Handschrift“ Einhards ganz deutlich trägt. Einhard muß das Programm selbst entworfen und auf die Trägerform eines antiken

<sup>73</sup> Zusammenfassend nach Ludwig/ Müller/ Widda-Spiess 1996, S. 17f. u. Anm. 107.

Triumphbogens übertragen haben, der, als augenfälligstes Merkmal der „karolingischen Renaissance“, einem monumentalen Vorbild in der Art des Titusbogens folgt. Für Belting und einen Teil der Forschung war Einhard „so etwas wie ein ‚ministre des beaux-arts‘ (...) an Karls Hof und eine zeitlang an Ludwigs Hof“. Sein „bekannter Spitzname Beseleel, der ihn mit dem Verfertiger der liturgischen Geräte in der mosaischen Stiftshütte (Exod. 31) verglich, belegt indirekt seine Beteiligung an der Herstellung solcher Metallarbeiten, wie sie der arcus vertritt, für den Hof.“ Wenn hier Anachronismen bewußt ins Spiel gebracht werden, dann läßt sich, bezüglich einer Gattungsdefinition bzw. einer historisch notwendigen Differenzierung zwischen „Kunsth Handwerk“ und „Kunstgewerbe“ innerhalb der deutschen Kunstgeschichte, die unmittelbar folgende Einschätzung anschließen. Sie zeigt sich dem frühneuzeitlichen Dogma des Monumentalen bzw. dem kunsthistorischen Primat der Größe verhaftet, das der „göttliche“ Michelangelo in der Nachfolge von Gauricus gegenüber Cellini vertreten hat. Zugleich übersieht sie, daß Material und Technik der Goldschmiede im Mittelalter a priori tatsächlich keine Formatgrenzen gesetzt waren:

*„Der Arcus kann, so wie er überliefert ist, als ein typischer Repräsentant des Kunstgewerbes gelten, dem durch Material und Technik im Format bestimmte Grenzen gesetzt waren.“<sup>75</sup>*

Nach Katharina Bierbrauer ist das verlorene Goldschmiedewerk „das älteste bekannte mit figürlichem Schmuck, der ein heilsgeschichtliches Programm beinhaltet.“ Auf der Rückseite des ehemaligen Kreuzfußes war eine Inschriftentafel angebracht, die zweifelsfrei den Auftraggeber und Inventor nannte, der den „arcus“ an St. Servatius in Maastricht gestiftet hat, dessen Laienabt er von 815 bis zu seinem Rückzug aus dem öffentlichen Leben 830 war:

*„Als Zeichen des ewigen Sieges ließ der Sünder Einhard diesen Bogen errichten und Gott weihen.“<sup>76</sup>*

Die Spannbreite karolingischer „Signaturen“ reicht „von einem schlichten Werk“ wie dem kupfervergoldeten Kelch aus Petöghaza (Ödenburg/ Sopron) mit der Aufschrift „CVNBALD FECIT“, von dem sonst nichts bekannt ist, bis „zu einer höfischen Zimelie“ wie dem „Arcus Einhardi“. Wie bei anderen „Zimelien mit Namensnennung“ muß „letztlich offen bleiben“, „ob Einhard auch persönlich als Goldschmied tätig war oder ob die Nennung sich auf ihn als Auftraggeber und Mäzen bezieht.“<sup>77</sup> Unabhängig davon, daß die Inschrift Einhard recht unzweifelhaft als Stifter vorstellt, steht die Annahme einer praktischen Tätigkeit für Elbern

<sup>74</sup> Belting 1973, S. 97ff. mit ausführlichem Anmerkungsapparat.

<sup>75</sup> Ebd. S. 113.

<sup>76</sup> Kat. Kunst und Kultur 1999, Bd. II, Kat. Nr. X. 9 m. Abb.

<sup>77</sup> Elbern 1988, S. 9 fährt fort: „Daß er an einschlägigen Fragen lebhaft interessiert war, geht aus einem Brief (Nr. 57) karolingischer Zeit hervor, mit dem er einem jungen Künstler als Vorbild vor Augen gestellt wird.“

generell nicht in Frage. Gut zwanzig Jahre später erinnert derselbe Autor in einem Aufsatz über die karolingische Goldschmiedekunst abermals an Einhard, der „in vielen Quellen und Texten“ als „neuer Beseleel“ bezeichnet wird:

*„Mit diesem Namen wird sein Aufgabenbereich wie auch seine praktische Tätigkeit am Hofe des Herrschers mit den Arbeiten des Meisters der alttestamentlichen Stifthütte verglichen, von denen in Ex 31, 4-8 die Rede ist. (...) Einhard war somit der Meister der kirchlich-liturgischen Ausstattungskunst in vielen Techniken wie jener Beseleel.“<sup>78</sup>*

Andrea Banse, die vor wenigen Jahren über die „Einhard-Basilika“ in Steinbach gearbeitet hat, ist durchaus der Meinung, daß Einhards Aufgabengebiete *„im Bereich der höfischen Zierkunst, dem Skriptorium und in der Bibliothek gelegen haben.“* Deshalb weist auch sie auf den in Karls Umgebung üblichen Gebrauch von Pseudonymen hin. Die Schlußfolgerung muß erstaunen, weil sie Einhards Tätigkeit als Goldschmied anerkennt, aber als Architekten ablehnt. In der Bibel wird „Besaleel“ als ein *„von Gott mit Wissen und (!) handwerklicher Geschicklichkeit“* ausgestatteter Mann bezeichnet, der *„das Offenbarungszelt samt seiner Ausstattung zu planen und herzustellen“* hatte. Bezaleel-Einhard war deshalb *„vorwiegend als Goldschmied“* und *„nicht als Architekt“* gefragt.<sup>79</sup> Die Zeitgenossen haben Einhard *„vor allem wegen seiner Verdienste um Bau und (!) Ausstattung der Aachener Pfalzkapelle, der ‘Stiftshütte’ des neuen Fränkischen Reiches“*, als neuen Besaleel gefeiert.<sup>80</sup> Was auf Einhard zutrifft, wird jene Gemüter weiter erregen, die eine gleichzeitige geistige und handwerkliche Tätigkeit generell ausschließen. Das Leitmotiv des Benediktinerordens kann an dieser Stelle handwerksgeschichtlich ebenso zu denken geben, wie der anagogische Aufstieg zum Wahren durch das Materielle in der Erkenntnistheorie. In jedem Fall setzt die Fähigkeit, einer Gruppe von Handwerkern inhaltliche und gestalterische Anweisungen zu erteilen, praktische Erfahrung und theoretische Einsicht voraus (ars und usus). Unabhängig davon, ob es sich um die Leitung einer größeren Goldschmiedewerkstatt oder die Planung und Organisation eines Baubetriebs handelt. Beispiele des späteren Mittelalters weisen zudem darauf hin, daß die Ausbildung eines mittelalterlichen Goldschmieds dazu befähigt, die Leitung einer Dombauhütte zu übernehmen, wie dies für Lando di Piero belegt ist. Er soll *„der erste nachweisbare, fest engagierte Künstler in der Umgebung eines Kaisers“* bleiben. Einhards besondere Nähe zum Kaiser wäre dabei jedoch kaum zu übertreffen. Im Vorwort seiner Vita Caroli ist er sich sicher, *„daß außer mir niemand die Ereignisse genauer schildern kann, die sich sozusagen vor meinen eigenen Augen zugetragen haben und deren Wahrhaftigkeit ich bezeugen kann.“* Als stichhaltige Gründe, die ihn *„zur Aufzeichnung dieser Schrift“* bewegt haben, nennt er folgende: *„es sind dies vor allem die Erziehung, die mir*

<sup>78</sup> Elbern 1999, S. 694ff. m. Standard-Lit. zur karolingischen Goldschmiedekunst.

<sup>79</sup> Banse 1999, S. 38 u. Anm. 27.

<sup>80</sup> Elbern 1988, S. 9.

*König Karl während meiner Kindheit angedeihen ließ, und auch die lebendige Freundschaft, die mich seit meiner Ankunft am Hof mit ihm und seinen Kindern verband.*“ Einhard unterscheidet somit zwei Phasen seines Lebens in direkter Abhängigkeit vom König. Eine Kindheit, in der er eine „königliche Erziehung“ (im Kloster Fulda) erfahren hat; Einhard bezeichnet Karl schon im ersten Satz des Prologes als seinen „Erzieher/ Gönner“ (nutritoris). Die zweite Phase einer „lebendigen“ Freundschaft setzt dann mit der Berufung nach Aachen ein, wo wenige Jahre später die Erbauung der Pfalzkapelle erfolgen sollte. Rückblickend notierte Einhard, die Goldschmiedekunst innerhalb der karolingischen Liturgie sowie die ethisch-moralische Reinheit des Goldschmieds und des Auftraggebers/Stifters betreffend:

*„Die christliche Religion, mit der er seit seiner Kindheit vertraut war, hielt er gewissenhaft und fromm in höchsten Ehren. Deshalb erbaute er die wunderschöne Kirche in Aachen, die er mit Gold und Silber, mit Leuchtern und mit Gittern und Türen aus massivem Metall ausschmückte. (...) Er bestand darauf, daß alle dort abgehaltenen Gottesdienste mit möglichst großer Feierlichkeit zelebriert wurden. Oft ermahnte er die Kirchendiener, daß nichts Ungebührliches oder Unreines in die Kirche gebracht werden oder dort verbleiben dürfe. Er schenkte der Kirche viele heilige Gefäße aus Gold und Silber (sacrorum vasorum ex auro et argento) sowie eine große Anzahl von Priestergewändern...“ (Vita Caroli XXVI).*<sup>81</sup>

Karl verstarb 14 Jahre nach seiner Kaiserkrönung „im Jahre des Herrn 814“. Sein Leichnam wurde „nach herkömmlicher Sitte gewaschen und aufgebahrt, dann in die Kirche gebracht und unter großem Klagen des Volkes begraben. Zuerst wußte man nicht, wo man ihn bestatten sollte, da er selbst keine Anweisungen darüber hinterlassen hatte. Schließlich stimmten alle zu, daß er nur in der Kirche ehrenvoll beigesetzt werden könnte, die er selbst aus Liebe zu Gott und unserem Herrn Jesus Christus und zu Ehren der heiligen und ewigen Jungfrau, seiner Mutter, in Aachen auf eigene Kosten hatte erbauen lassen. Hier wurde er noch an seinem Todestag beigesetzt und ein vergoldeter Bogen mit seinem Bild (imagine) und einer Inschrift über dem Grab errichtet“ (Vita Caroli XXXI). Der Bericht Einhards zeigt, daß die Goldschmiedekunst innerhalb der christlichen Liturgie einschließlich des karolingischen Herrscherkultes auch in der Monumentalplastik eine Hauptrolle gespielt hat, die heute meist nur aus Schriftquellen bekannt ist; der Vvolvinus Altar im Mailänder Dom, von dem im Anschluß die Rede sein wird, ist eine einzigartige Ausnahme.<sup>82</sup> Die Beschreibung der Grabkapelle des Hl. Dionysius in Saint-Denis, ein Werk des Eligius, kann dies schon früh belegen:

---

<sup>81</sup> Einhard, Vita Karoli Magni/ Das Leben Karls des Großen, Stuttgart 1995.

<sup>82</sup> Für die monumentalen Antependien ist das Bild des Ägidius-Meisters (Abb. 2) nach Ansicht Elberns 1988, S. 77f. „das einzige wichtige Zeugnis dieser wichtigen Gattung frühmittelalterlicher Goldschmiedekunst.“ Ottonische Werke haben sich in Aachen und aus Basel (Paris, Musée Cluny) immerhin erhalten.

*„Eligius verfertigte auch das Mausoleum des hl. Märtyrers Dionysius zu Paris und darüber einen marmornen Baldachin, in wunderbarer Arbeit mit Gold und Edelsteinen geschmückt. Den Altarüberbau („crista“) und die Schauseite wie auch den Aufbau des Altarthrones gestaltete er großartig in Gold und brachte darin goldenen Rundzierate („poma“) mit Edelsteinbesatz an. Er bekleidete auch das Lesepult und die Durchgänge sorgsam mit Silber und versah die Überdachung des Altars mit einem silbernen Aufbau (Vita S. Eligii I, Kap. 32).“<sup>83</sup>*

In der Schatzkammer der Münchner Residenz haben sich ein Tragaltärchen und ein Altarziborium erhalten. Beide Werke gehören zu einer umfangreichen Weihegabe, die Arnulf von Kärnten nach Erhalt der Königswürde 887 und vor seiner Kaiserkrönung 896 dem Kloster St. Emmeran in Regensburg gemacht hat. Eine Wiedergabe des Ziboriums und der ganzen königlichen Stiftung *„ist eines der aufschlußreichsten Bilddokumente für unsere Kenntnis liturgischer Goldschmiedekunst im 9. Jahrhundert“* (**Abb. 8**). Das sog „Erhardbild“ des ottonischen Uta-Kodex aus Kloster Niedermünster im Regensburg (München, Bayerische Staatsbibliothek) zeigt eine Gruppe liturgischer Geräte vor einem Vorhang mit Sternen auf einer Art Tischaltar mit Stoffbekleidung: ein goldenes Buch, ein goldener Kelch mit Patene sowie das erhaltene Ziborium, in dem eine Votivkrone hängt; eine größere Krone, die nochmals an die zeitgenössischen monumentalen Radleuchter als liturgisches Aufgabengebiet der Goldschmiede im Zentrum des christlichen Kultes denken läßt, hängt von einem zinnenbewehrten Bogen herab. In der Mitte steht der Hl. Erhard in alttestamentarischer Tracht des Hohepriesters, als anderer Aaron, erster Hohepriester des Alten Bundes. Alle abgebildeten Geräte und kostbaren Textilien gehören mit großer Wahrscheinlichkeit jenem „ornatus palatii“ an, der wohl als „Reisegarnitur“ des Königs entstanden ist. Der summarisch wiedergegebene Bucheinband ist als „Codex Aureus“ von St. Emmeran ebenfalls erhalten (München, Bayerische Staatsbibliothek). Die Goldtreibarbeiten auf dem Deckel dieser 870 datierten Prunkhandschrift stehen in Beziehung zu den szenischen Darstellungen auf den rhomboiden Dachschrägen des Ziboriums. Das „Arnulfziborium“ (**Abb. 9a**) zeigt in den vier Giebelndreiecken getriebene Darstellungen: Schöpferhand (Gottvater), Lamm Gottes (Christus), Taube (Heiliger Geist) und Engel mit dem Herrschaftszeichen Heroldsstab und Weltscheibe (der Angelus missae). Die Anbringung des Lammsymbols an der Hauptfront deutet auf die christologische Ausrichtung des ganzen Bildprogramms hin. Auf den Dachschrägen befinden sich, meist unter Angabe der Textstelle, Szenen aus dem Neuen Testament. Die möglicherweise nicht mehr in der ursprünglichen Reihenfolge angeordneten Reliefs verweisen allegorisch auf den Herrn der Schöpfung, über Leben und Tod (Auferstehung; filius vidue; Lazarus), auf den Satan

---

<sup>83</sup> Ebd. S. 76f. u. 80f. weiterführend zu den großformatigen frühmittelalterlichen Antependien und Ziborien aus Gold und Silber.

(Versuchungen) und auf den Neuen Bund (Berufung Petri).<sup>84</sup> Die Detailabbildung (**Abb. 9b**) illustriert ein Gleichnis nach Matth. 6, 26-29 im getriebenen Goldrelief: Christus wendet sich zu einem Apostel und weist mit seiner Rechten auf zwei Vögel und zwei Lilien; unten die Inschrift CONSIDERATE LILIA AGRI (Betrachtet die Lilien auf dem Felde). Der das 59 cm hohe, 31 cm breite und 24 cm tiefe Altarbaldachin (**Abb. 9c**) kann in der Untersicht eine entsprechende monumentale Ausstattung des frühmittelalterlichen Altarraumes veranschaulichen, wie sie in den Schriftquellen überliefert ist.<sup>85</sup> Wie gesagt wird schon von Eligius die Anfertigung eines „*tugurium...in wunderbarer Arbeit aus Gold und mit edlen Steinen*“ erwähnt (Vita s. Eligii I, 32). Angilbert, ein Vertrauter Karls des Großen, hat für St. Richarius in Centula drei Altarbaldachine mit Gold- und Silberschmuck aufstellen lassen; weitere sind für Auxerre und Le Mans bezeugt. Ein ziboriumartiger Aufbau war von Hrabanus Maurus, der 856 verstarb, über dem Grabe des Hl. Bonifatius in Fulda errichtet worden: „*er schmückte ihn mit Gold und Silber*“ (Vita b. Hrbani eps.); in der Sepulchralkunst läßt sich das Baldachin- oder Ziboriumsmonument über der Grabstätte in den nächsten Jahrhunderten kontinuierlich verfolgen. Von Kaiser Karl dem Kahlen gestiftete Altarbaldachine in St. Bénigne in Dijon und St. Remi in Reims sollten im Gesamteindruck ähnlich vorstellbar sein. Von dem ersten heißt es, daß er „*in allen Teilen mit Gold und Silber bekleidet, die Geschichte der Geburt des Herrn und seiner Passion darstellte, in reliefischer Technik vorzüglich gearbeitet*“ (Chron. S. Benigni Divion.); der andere wies ebenfalls getriebene Szenen aus dem Leben der Hll. Maria, Nikasius und Remigius auf.<sup>86</sup> Die früh- und hochmittelalterliche Tradition des Altarziboriums bzw. Grabbaldachins, die wesentlich mit Material (Gold) und Technik (Schmieden) des „Goldschmieds“ verbunden ist, findet Jahrhunderte später einen monumentalen typologischen Nachfolger in Berninis Tabernakel über der Confessio mit dem Petrusgrab in Rom, das die traditionellen Typen noch zwischen 1624-1633 kombiniert (**Abb. 10**).<sup>87</sup>

<sup>84</sup> Zum Bildprogramm der getriebenen Goldblechreliefs vgl. detailliert Kat. Schatzkammer-Residenz 1970, S. 35-38, Nr. 5 u. Abb. 2f.

<sup>85</sup> Elbern 1988, S. 79f. u. Abb. 46 (Miniatur), 48 (Buchdeckel) u. 50 (Ziborium).

<sup>86</sup> Ebd. S. 80f. u. weiterführend S. 136-138.

<sup>87</sup> Papafava <sup>2</sup>1993, S. 7f., 13 u. 19.



## 2. Mobile Spezialisten und stationäre Werkstätten

Alle gehobenen Handwerke sind von den Zugangsmöglichkeiten zu den entsprechenden Rohstoffen und der fachgebundenen Erfahrung im Umgang mit den Produktionsprozessen und den dafür notwendigen Einrichtungen abhängig. Die Voraussetzungen dafür gab es seit der Karolingerzeit in den Klöstern, im Umfeld des Adels und in den heranwachsenden Städten oder anderen Handelsplätzen mit sozial differenzierter Bevölkerung. Die Hofgüterordnung Karls des Großen („Capitulare de villis“) verzeichnet, welche Handwerker in den königlichen Domänen möglichst immer zur Verfügung stehen sollten:

*„45. Jeder Amtmann soll in seinem Bezirk tüchtige Handwerker zur Hand haben: Grob, Gold- und Silberschmiede, Schuster, Drechsler, Stellmacher, Schildmacher, Fischer, Falkner, Seifensieder, Brauer – Leute, die Bier, Apfel- und Birnenmost oder andere gute Getränke zu bereiten verstehen -, Bäcker, die Semmeln für unseren Hofhalt backen, Netzmacher, die Netze für die Jagd, für Fisch- und Vogelfang zu fertigen wissen und sonstige Dienstleute, deren Aufzählung zu umständlich wäre.“<sup>88</sup>*

Die bisherigen archäologischen Funde bestätigen, daß zu den großen ländlichen Wirtschaftsbetrieben dieser Zeit, unabhängig von ihrer höfischen oder kirchlichen Abhängigkeit, Handwerker verschiedener Fachrichtungen gehört haben.<sup>89</sup> In den adligen karolingischen Grundherrschaften entstanden zentrale Betriebe mit fest installierten Werkstätten. Neben den bald selbstverständlichen Sparten der Bau- und Bekleidungshandwerke arbeiteten Eisenschmiede und Feinschmiede für den Grundherren, *„deren Produkte dann zu dessen Gunsten vermarktet wurden.“<sup>90</sup>* Eine typische oder charakteristische Handwerksstruktur hat es im frühen Mittelalter nicht gegeben, weil die Bedürfnisse von den jeweiligen regionalen Bedingungen abhingen. Die Spanne reichte von hoch spezialisierten Fachleuten bis zu sich selbst versorgenden, *„amateurhaften, aber autarken ‚Polytechnikern‘ auf entlegenen Einzelhöfen.“* Höchstleistungen entstanden wohl nur in höfischer oder kirchlicher Umwelt. An erster Stelle dürfte es deshalb die Kontinuität der Klöster sein, mit der *„die Brücke zwischen den großen Lehrmeistern Plinius im 1.“*

---

<sup>88</sup> Zitiert nach Capelle 1999, S. 426.

<sup>89</sup> Die fast ausschließliche Erhaltung sakraler Goldschmiedewerke, dies klammert den weltlichen Schmuck aus, führte auch im Spezialistentum zu fatalen Fehleinschätzungen, die sich meist aber selbst berichtigen. Elbern 1988, S. 73 brachte die jahrzehntelange Durchsicht der Werke frühmittelalterlicher Goldschmiedekunst *„immer wieder zu der Erkenntnis zurück, daß die in edlen Metallen – und anderen kostbaren Materialien – gefertigten Arbeiten weit überwiegend für den christlichen Kult, weniger für profane Zwecke bestimmt waren.“* Dies bestätigten ihm auch die Schriftquellen, *„wenn wohl auch nicht zuletzt deshalb, weil systematische Erfassungen in Schatzverzeichnissen bis auf wenige Ausnahmen nur aus dem kirchlichen Bereich nachweisbar sind.“*

<sup>90</sup> Capelle 1999, S. 426f. erwartet das *„höchste Maß an Spezialisierung und an Fertigkeiten bei den Handwerkern am Hof Karls des Großen in Aachen“*; archäologisch sind diese nur für den Bronzeguß (Grobschmiede), nicht für die Goldschmiedekunst belegt.

*Jahrhundert und Theophilus im 12. Jahrhundert geschlagen worden“ ist.<sup>91</sup> Deshalb sind bis zum 11. Jahrhundert „vornehmlich Mönche als Goldschmiede überliefert“.<sup>92</sup> Abbé Texier hat 1857 in seinem „Dictionnaire d'orfèvrerie“ Goldschmiede geistlichen Standes, darunter manch zweifelhafte Nachricht, zusammengestellt und chronologisch geordnet. In merowingischer und frühkarolingischer Zeit sind es fünf Namen, im 9. Jahrhundert neun, im 10. Jahrhundert dann 15 Klostergoldschmiede. Im 11. Jahrhundert steigt die Zahl auf 19 und erreicht im 12. Jahrhundert mit 22 ihren Höhepunkt. Danach, mit Etablierung des städtischen Handwerks, fällt die Kurve steil ab. Im 13. Jahrhundert kennt Texier nur noch zwei, im 14. Jahrhundert nur noch ein Beispiel. Das ist „natürlich alles andere als eine Statistik, als Fingerzeig aber interessant genug.“<sup>93</sup> In den Städten des 12. Jahrhunderts steckte die Entwicklung zu offenen Verkaufswerkstätten wahrscheinlich noch in den Anfängen und die Laiengoldschmiede standen in Konkurrenz zu den Werkstätten im Umfeld der Klöster. Die Reformbewegungen innerhalb der Kirche und die Markgesetzgebung der Städte und Landesherren wirkten zugunsten des städtischen Handwerks. Ein französischer Erlass aus dem Jahr 1157 verbot Mönchen, die Künstler waren, für weltliche Auftraggeber zu arbeiten.*

94

Im Handwerks- und Wirtschaftsgefüge karolingischer Klöster nahmen die Werkstätten von Goldschmieden einen herausragenden Platz ein. Dies belegt der erhaltene Bauplan für das Benediktinerkloster St. Gallen, der um 820 entstanden ist. Ein großes Gebäude, das „Handwerkerhaus“, liegt am Südrand der Klosteranlage (**Abb. 11a/b**). Auf dem Plan befinden sich die Werkstätten der Schuster, Sattler, Schwertfeger, Schildmacher, Drechsler, Gerber, Goldschmiede, Eisenschmiede und Walker in diesem Gebäude. Das gesamte Werkstattatthaus ist lediglich durch einen Zugang zu betreten, der zunächst in die beiden Räume des Kämmerers führt; offenbar sollte eine ständige Kontrolle gewährleistet sein.<sup>95</sup> Der St. Galler Klosterplan spiegelt das Idealbild einer „optimal ausgestatteten mönchischen Gemeinschaft wider, wie es nur wenige erreicht haben. Doch auch bei kleineren Klosteranlagen wird es eine Vielzahl unterschiedlicher Werkstätten – ja regelrechte Betriebe – in und bei Klöstern der Karolingerzeit gegeben haben.“ Bei Ausgrabungen in San Vincenzo al Volturno wurden 200 km südlich von Rom dicht zusammenliegende, zeitlich unmittelbar aufeinanderfolgende Werkstattbereiche für die Herstellung von Kacheln, Bronzen und Glas entdeckt, die um 800

<sup>91</sup> Weiterführend ebd. S. 425 u. 428f.

<sup>92</sup> Folgendes nach Claussen 1978, S. 47.

<sup>93</sup> Abbé Texier: Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselure Chrétiennes ou de la mise en oeuvre artistique des métaux, des émaux et des pierres, Paris 1857 (Migne, Encyclopédie théologique XXVII). Wie leicht ein Goldschmied, der vom Herrscher begünstigt war, zu geistlichen Würden kommen konnte, lehrt eine Nachricht des 11. Jahrhunderts aus dem Chronicon Ebersheimense; vgl. O. Lehmann-Brockhaus: Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, Berlin 1938, Nr. 3024, S. 717.

<sup>94</sup> Claussen 1978, S. 54.

während des Klosterbaus genutzt worden sind. Die Authentizität des St. Galler-Klosterplans legt eine Reihe fest installierter Werkstätten vom Anfang des 9. Jahrhunderts nahe, „in denen Buntmetalle, Edelmetalle und Email für kirchliche Ausstattungsstücke verarbeitet worden sind.“<sup>96</sup> Verschiedene Quellen bezeugen zugleich, „daß das Gewerbe der Goldschmiede im weltlichen wie kirchlichen Bereich auch von ambulanten Meistern ausgeübt wurde“, die man zur Ausführung bestimmter Aufträge berief bzw. die „ihre Kunst im Kloster oder am Bischofssitz unter entsprechender Anweisung eines Beauftragten oder Bestellers“ ausübten.<sup>97</sup> Noch der Kunstbetrieb der Romanik wurde von „Mönchskünstlern“ und „Laienkünstlern“ verrichtet. „Das Künstlervolk“, so Anton Legner, „strömte den Stiften und Klöstern zu, den lange in Betrieb befindlichen wie natürlich noch stärker den neuen Baustellen der zahlreichen Neugründungen und Neubauten“. Entsprechendes bestätigt ein zeitgenössischer Bericht:

*„Dorthin strömte eine Menge von Gläubigen beider Stände in Scharen zusammen, und der bereits erwähnte Pater verordnete, daß die einzelnen Künste (artes), von denen man wußte, daß sie im Kloster erlaubt seien, ausgeübt würden; daher sammelten sich freudig bei ihm sowohl Holzarbeiter wie Eisenarbeiter, Bildhauer und Goldschmiede (sculptores et aurifabri), Maler und Steinmetze (pictores et caementarii), Weinbauern und Ackerbauern und die gewandtesten Künstler vieler verschiedener Fachrichtungen (multorumque officiorum artifices prudentissimi).“<sup>98</sup>*

So gilt für die Zuschreibung und Lokalisierung zunächst jedes früh- und hochmittelalterlichen Werkes zu bedenken, daß manche qualifizierten Tätigkeiten im Lohn-Auftrag von Auswärtigen, d.h. wandernden Angehörigen der artes mechanicae durchgeführt wurden. Entsprechend weitreichend ist die nochmalige Feststellung, daß „für bestimmte Aufgaben auch der Einsatz mobiler Spezialisten in Frage“ kam, „die nach Abschluß ihres Wirkens – da der Rohstoff erschöpft, der Auftrag erledigt oder die Nachfrage gedeckt war – den Standort wechselten und daher keiner auf Dauer angelegten Werkstatt bedurften, sondern jeweils einen zeitweilig benutzten Werkplatz einrichteten.“<sup>99</sup> Die Einrichtung einer Werkstatt ist mit Beginn der Traktatliteratur von Goldschmieden Anfang des 12. Jahrhunderts in der „Schedula“ des „Theophilus qui et Rudgerus“ ausführlich beschrieben worden; als ein Erbe des wandernden Klostergoldschmieds. Neben den Hörigen, den Unfreien und den außerhalb der Klöster und Höfe in den entstehenden Städten Lebenden stand die große Zahl der wandernden Handwerker, die mehr oder weniger frei waren und ebenfalls Beschäftigungen in Klöstern und an Höfen nachgingen; zum Beispiel ist überliefert, daß St. Emmeram zu

---

<sup>95</sup> Elbern 1988, S. 6; Capelle 1999, S. 425 m. Abb.

<sup>96</sup> Capelle 1999, S. 426ff. mit weiteren Beispielen.

<sup>97</sup> Elbern 1988, S. 6

<sup>98</sup> Legner 1985, S. 224f. ohne Datierung und Nachweis.

<sup>99</sup> Capelle 1999, S. 426.

Regensburg wandernde Goldschmiede mit der Anfertigung seiner Reliquienschreine betraute; woher diese kamen, ob sie Laien oder selbst auch Mönche waren, ist im Einzelfall meist nicht bekannt.<sup>100</sup> Abt Suger von Saint-Denis (1122-1151), auf dessen ideologische Verehrung Karls des Kahlen (Karl III.) eindringlich hingewiesen wurde, hat die erfahrendsten Goldschmiede aus verschiedenen Ländern in die Klosterwerkstätten von Saint-Denis berufen („*Artifices peritiores de diversis partibus convocavimus*“).<sup>101</sup> Neben den Französisch sprechenden „*Lotharingi*“, Spezialisten für Email, und den „*Nostrates*“, einheimischen Franzosen, waren die „*Barbari*“ mit der von Suger gestifteten Rückseite des Antependiums von Karl dem Kahlen beschäftigt, der es für die Abteikirche von Saint-Denis gestiftet hatte (**Abb. 2**).<sup>102</sup> Als Meister des Relief werden die Barbaren, die keine romanische Sprache sprechen weil sie aus Ländern östlich des Rheins stammen, unter allen Goldschmieden herausgehoben, die in den Klosterwerkstätten Abt Sugers arbeiteten: „*Ulteriore vero tabulam, miro opere sumptuque profuso, quoniam barbari et profusiores nostratibus erant artifices ... extulimus*.“<sup>103</sup> Ob die von Suger berufenen Landsleute möglicherweise Hofgoldschmiede waren, wie Danielle Gaborit-Chopin dies vermutet<sup>104</sup>, bleibt eine unbeantwortete Frage, denn für Paris wird schon zum Ende des 11. Jahrhunderts über Goldschmiede berichtet, die auf der großen Seine-Brücke (Pont au Change) ansässig, also städtische Meister waren (**Abb. 24a-c u. 105a/b**).<sup>105</sup> Ob das Informationsnetz, das die Berufungsvorgänge steuerte, auf der Ebene der Goldschmiede oder durch Briefwechsel der Äbte untereinander hergestellt wurde, ist wegen der frei verfügbaren, wandernden Künstler, die sich als Arbeitsgruppe für ein anstehendes Werk erst zusammenfinden konnten, schwer zu sagen. Diese „Organisationsform“ erinnerte Claussen an die Struktur einer Bauhütte der großen Kathedralen im 12. und 13. Jahrhundert.<sup>106</sup> In der Vita des Hl. Oswald, die um 1150 entstanden ist, wird dem mythischen angelsächsischen König und Heiligen geraten, sich als Goldschmied zu tarnen, um in den Orient zu fahren. Er solle zwölf (!) Goldschmiedegesellen als Begleitung mitnehmen. Sofort treten zwölf von seinen Männern vor und erklären, sie seien Goldschmiede. Ihr Handwerkszeug hätten sie mitgebracht und weite Reisen in ferne Länder gehörten ohnehin zu ihrem Metier.<sup>107</sup> Für die (unfreiwillige) Fernreise eines Goldschmiedes gibt es detaillierte Nachrichten aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Ein Pariser Meister namens Guillaume Boucher war genau wie Villard de Honnecourt nach

<sup>100</sup> Legner 1985, S. 222 u. Anm. 34.

<sup>101</sup> Gaborit-Chopin 1986, S. 284, Anm. 11.

<sup>102</sup> Elbern 1999, S. 695 m. Abb.

<sup>103</sup> Gaborit-Chopin 1986, S. 284, Anm. 13f.

<sup>104</sup> Ebd. Anm. 12 mit Nachweis, vollständigem Zitat sowie zur Beschäftigung von teilweise fünf, teilweise sieben „*aurifabros*“ aus Lothringen; Anm. 15 zur Annahme, daß die „*nostrates*“ nicht nur einheimische französische Meister seien, sondern möglicherweise sogar vom Hof berufen worden sind.

<sup>105</sup> Wylie Egbert 1967, S. 58.

<sup>106</sup> Claussen 1978, S. 50f.

<sup>107</sup> Ebd. S. 48f. mit Hinweis; Legner 1985, S. 222 mit Zitat; Karcher 1911, S. 46.

Ungarn gezogen, hier aber beim Einfall der Mongolen 1241-42 als Beute bis zum Himalaya verschleppt worden. Er lebte dort mit seiner lothringischen Frau am Hofe des Großkhans als (Hof-) Goldschmied und Mechanikus.<sup>108</sup> Abgesehen vom Einzelschicksal eines Pariser Goldschmieds läßt sich aus Signaturen schließen, „*daß gerade bedeutende Goldschmiede ihr Gewerbe sozusagen ambulant ausübten.*“ Als leitender Goldschmied hinterließ Nicolaus von Verdun signierte Werke seiner mehrköpfigen Werkstatt in Klosterneuburg bei Wien (1181) und im flandrischen Tournai (1205); in der Zwischenzeit, vermutlich seit den frühen 80er Jahren, arbeitete die gleiche Werkstatt am Dreikönigsschrein in Köln. Claussen kommt zu dem Schluß, „*daß nicht nur Goldschmiede wie Guillaume Boucher, die in ihrer Heimat kein rechtes Auskommen fanden (man weiß, daß sein Bruder Roger in Paris am grande pont wohnte und die Werkstatt des Vaters Lorenz übernommen hatte), in die Fremde gingen, sondern auch Künstler, deren Ruf so groß war, daß sie zu besonderen Aufgaben ehrenvoll berufen wurden und die dann mit einer kompletten Werkstatt und einem festen Stamm ausgebildeter Mitarbeiter anreisten. Eine solche leistungsfähige Werkstatt wird auch Godefroid besessen haben.*“<sup>109</sup> Mit der Pariser Boucher-Werkstatt sind Goldschmiede angesprochen, die ihre Ausbildung seit Jahrzehnten nicht mehr im Kloster, sondern in einer städtischen Werkstatt absolviert haben. Der erwähnte Godefroid de Huy war ein wandernder Laiengoldschmied, der das Bürgerrecht besaß und deshalb als Stadtgoldschmied behandelt wird. Die Bedeutung der Klosterwerkstätten erreichte in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts die letzten, aber zukunftsweisenden Höhepunkte: im Übergang zum säkularen Hofkünstlertum in England, in den ästhetischen Theorien Abt Sugers in Frankreich und im Beginn einer von Goldschmieden verfaßten Traktatliteratur durch den Mönch Roger von Helmarshausen in Deutschland. Das nächste Beispiel führt zu einem der erhaltenen Hauptwerke karolingischer Zeit zurück, das von einem sonst unbekannten Goldschmied namens Vvolvinus signiert wurde, der vermutlich ein auswärtiger Spezialist und Leiter einer größeren Werkstatt gewesen ist.

Der goldene Hauptaltar von S. Ambrogio in Mailand, früher fälschlich als „paliotto“, d.h. Antependium bzw. Altarvorsatz bezeichnet, ist das „*umfangreichste erhaltene Goldschmiedewerk des ganzen frühen Mittelalters*“. Der Goldaltar von S. Ambrogio stellt sich als die allseitige Bekleidung einer hölzernen Altarstipes dar, die über den Gräbern des Hl. Bischofs Ambrosius und der mailändischen Märtyrer Gervasius und Protasius errichtet wurde. Er wird von einem steinernen Ziborium überwölbt, das ebenfalls aus dem frühen Mittelalter stammt. Das einzigartige erhaltene Werk bestätigt zunächst die in den Quellen beschriebenen Grabanlagen. Der Widmungsinschrift und der Grundform folgend wird der

<sup>108</sup> Ebd. S. 49 u. Anm. 19 mit Hinweis auf L. Olschki: Guillaume Boucher, a French Artist at the Court of the Khans, Baltimore 1946.

<sup>109</sup> Ebd. S. 50.

kastenförmige Altar als „arca“ bezeichnet. Das monumentale Werk ist 220 cm lang, 122 cm breit und 85 cm hoch; neben der Größe entspricht auch der Aufbau dem eines Sarkophags (**Abb. 12a**).<sup>110</sup> Verschiedene Rahmensysteme strukturieren die Wände in einzelne Bildfelder. Vorder- und Rückseite bestehen aus drei Teilfeldern, die in der Art eines Triptychons geordnet und weiter unterteilt sind. Im zentralen Medaillon der Mitteltafel thront Christus im Schnittpunkt der Kreuzbalken umgeben von den Evangelistensymbolen in den Kreuzarmen und Dreiergruppen von Aposteln in den Kreuzzwickeln. Inhaltlich, aber auch durch Form, Farbe und Steininkrustationen, sind die Bildfelder der beiden Seitentafeln auf das zentrale Kreuzfeld bezogen. In je sechs Reliefbildern zeigen sie Darstellungen aus dem Leben Christi. Unten links beginnend mit der Verkündigung an Maria reicht der Zyklus bis zu Himmelfahrt Christi und Pfingstszene rechts oben. Im Gegensatz zur einfarbig goldenen Schauseite wurden die Schmalseiten und die Rückseite aus Silber gefertigt, das zu Teilen vergoldet wurde. Im Zentrum der Schmalseiten, die jeweils nur aus einer schematisch strukturierten Bildtafel bestehen, steht die Anbetung des Kreuzes; auf der einen Seite durch Diakone, auf der anderen Seite durch Laien. Die Rückseite zeigt auf den Seitenflügeln Szenen aus dem Leben des Hauptpatrons der Kirche und des Altars, des Hl. Ambrosius (**Abb. 12b**). Im Unterschied zur Vorderseite verläuft der Zyklus horizontal über die Breite des ganzen Altarfeldes von unten links bis oben rechts. Jedes Einzelbild ist durch einen lateinischen Titulus bezeichnet. Die Bildreihe beginnt mit einem Kindheitswunder des Heiligen und endet mit seinem Tod. Die „Mitteltafel“ der schlichter und flacher gehaltenen Rückseite, wird von zwei Türflügeln gebildet, die den Zugang zum Altarinneren ermöglichen. Sie sind mit insgesamt vier kreisförmigen Medaillons geschmückt, rahmen oben die Erzengel Michael und Gabriel und zeigen darunter zwei Bildnisse, die für die Geschichte des Goldschmieds von besonderem Interesse sind (**Abb. 12c**). Links erscheint der inschriftlich bezeichnete Erzbischof „DOMNVS ANGILBERTVS“ mit dem Modell der vom ihm gestifteten „arca“. Eine zweite Figur, der Hl. Ambrosius, setzt ihm eine Krone auf; ein rechteckiger Nimbus kennzeichnet den Kirchenfürsten als Lebenden. Aus der niellierten, zu unbekannter Zeit überarbeiteten Widmungsinschrift auf den umlaufenden Rahmenbändern der Rückseite geht kaum mehr hervor, daß es sich bei dem genannten Stifter um Angilbert II. handelt, der von 824 bis 859 Erzbischof von Mailand gewesen ist. Das auf dem anderen Türflügel spiegelbildlich gegenüberliegende Medaillon zeigt eine weitere Krönungsszene im getriebenen Relief (**Abb. 12d**). Ein sich tief verneigender Mann wird vom Hl. Ambrosius ebenfalls mit der „Krone des ewigen Lebens“ belohnt; die spiegelverkehrte Gegenüberstellung macht die Gleichrangigkeit zwischen ausführendem Künstler und auftraggebendem Stifter darüber hinaus formal offensichtlich. Die Beischrift nennt den Mann, der wegen seiner Kleidung als Mönch identifizierbar sein soll, „VVOLVINI(us) MAGIST(er)

<sup>110</sup> Elbern 1988, S. 46-72 (Rom – Mailand – Aachen. Der Goldaltar von S. Ambrogio), hier S. 46f.

PHABER“. Im Gegensatz zum Stifter mit dem vollendeten Altar, jedoch in dessen Haltung und Gestus, reicht der Meister des Goldaltars, der Goldschmied Vvolvinus, dem Heiligen seine leeren (aber kunstreichen) Hände dar.<sup>111</sup> Auf stilkritischer Grundlage ist die kunsthistorische, vorwiegend italienische Forschung zu der Annahme gelangt, daß die goldenen und silbernen Reliefs des Mailänder Altars von mindestens vier Goldschmieden angefertigt worden sind. Gedacht wird an zwei Meister mit je einem Gehilfen sowie einem dazugehörigen Mitarbeiterstamm, der sich arbeitsteilig mit dem „dekorativen Beiwerk“, d. h. aus technischer Sicht mit Zellenschmelzemail, Filigran oder Edelsteininkrustationen beschäftigt hat. Es ist nach eigener Ansicht durchaus berechtigt, in Meister Vvolvinus die „*leitende und koordinierende Hand*“ einer größeren Goldschmiedewerkstatt zu identifizieren, dessen praktischer Anteil (Vorder- oder Rückseite) offen bleibt. „*Wollte man im Widmungsrelief ein Selbstporträt des Künstlers erkennen*“, das dann zu den Inkunabeln der Gattung gehören würde, „*dann müßte VVOLVINI die Rückseite geschaffen haben.*“ Elbern fährt fort und macht die Subjektivität jeder chronologisch linearen Stilgeschichte ersichtlich, indem er auf sein eigenes Entwicklungsschema eines „karolingischen Figurenstils“ verweist:

*„Bei nicht wenigen Interpreten geht eine entsprechende Zuordnung mit der künstlerischen Höherbewertung dieses nicht selten als ‚fortschrittlich‘ bezeichneten Teiles des Altares einher. Faßt man jedoch die oben skizzierte Entwicklung des karolingischen Figurenstils insgesamt ins Auge, dann läßt sich daraus ein logisch überzeugender Weg ablesen, der von der Hofschule Karls des Großen über den Einhardsbogen zum Stil der goldenen Schauseite des Mailänder Altars führt und von da weiter zur Hofschule Karls des Kahlen, deren Kunst in erhaltenen Werken gut faßbar ist. Dann aber wäre zu sagen, daß nicht die silhouettenhaft umrissenen, robusten, in der Gewandbildung graphisch streng strukturierten Figuren der Rückseite des Goldaltars für die Entwicklung bestimmend gewesen sind, sondern diejenigen der Vorderseite. (...) Es kann ferner nicht übersehen werden, daß es die Schauseite des Goldaltars ist, die in der Steigerung der materiellen, dekorativen, plastischen und koloristischen Mittel bedeutsam hervorgehoben wird. Es sollte sich daraus wohl der Schluß ziehen lassen, daß sie als gestalterischer und qualitativer Höhepunkt des Werkes insgesamt dem verantwortlichen Hauptmeister zugeschrieben werden kann, der identisch sein dürfte mit dem VVOLVINI, der auf dem Widmungsbilde dargestellt ist.“*

Unabhängig von der notwendigen Diskussion um die Grenzen stilgeschichtlicher Methodik im Bereich frühmittelalterlicher Kunst, die letztlich ein Überlieferungsproblem sind, das Elbern selbst immer wieder anführt, konnte ein Teil der Forschung auch eine direkte persönliche Beziehung zwischen Einhard und Vvolvinus konstruieren. Beide ergänzen sich

---

<sup>111</sup> Ebd. S. 48f. u. Abb. 33-39.

ohne Zweifel in verschiedener Hinsicht. So ist die Leitung einer Werkstatt für Einhard schriftlich gesichert, aber in der Praxis fraglich. Die Kunstgeschichte bleibt sich dagegen sicher, daß Meister Vvolvinus zumindest Teile der Altarverkleidung eigenhändig getrieben und das ganze Projekt als Werkstattdirektor durchgeführt hat. Über den Goldschmied selbst, dessen Ausbildung durch die Inschrift gesichert ist, wogegen diejenige Einhards umstritten bleibt, ist bis heute nichts bekannt geworden. Elbern stellte sich die Frage, „wer dieser VVOLVINI war“ und „woher er gekommen sein könnte“:

*„Nun ist Sicheres zur Person bisher nicht in Erfahrung gebracht worden, obwohl dies auf verschiedene Weise versucht worden ist. Die Ergebnisse der Namensforschung bestätigen einen alamannischen Charakter des Namens, der ziemlich häufig im süddeutschen Raum auftritt, aber auch in Oberitalien begegnet, beispielsweise in Verona. Die Namensähnlichkeit mit einem Künstler namens Vussin, der in einem schon an anderer Stelle erwähnten Briefe auf das Vorbild des ‚domnus E.‘ (Einhard?) hingewiesen wird, ist auffällig genug und hat Anlaß gegeben, den zur Zeit des Briefes jugendlichen Vussin, der damals nach Aachen ging, um am Kaiserhof unter Einhard selber zu arbeiten, mit dem Meister des Goldaltars zu identifizieren. Eine fehlerhafte Schreibung Vussin/ Vulfin ist naheliegend (M. Bucher). Als diese Vermutung geäußert wurde, waren die Nachzeichnungen des ‚Arcus Einhardi‘ noch nicht bekannt, zu dem manche Überlegungen zurückführten. Mit einer Verbindung zu Einhard würden gewiß die mannigfachen Beziehungen gut verständlich, die den Goldaltar mit der Hofschule Kaiser Karls, dann aber auch mit anderen künstlerischen Zentren – Tours, Rom, wohl auch Byzanz – verbinden. Über dem mächtigen Eindruck der künstlerischen Persönlichkeit des VVOLVINI sollte jedoch die weiter oben genauer charakterisierte mailändisch-lombardische Komponente nicht vergessen werden, also die Rückseite des Goldaltars und ihr Stil. Die rühmende bildliche Darstellung des Hauptmeisters an gleicher Stelle, die dann freilich keinesfalls von der eigenen Hand des VVOLVINI stammen könnte, würde um so eindeutiger die Hochschätzung des Künstlers bestätigen, weil sie dann wohl nur durch den Auftraggeber selbst veranlaßt worden sein kann.“*

Schließlich wurde „die Frage nach einem künstlerischen Weiterwirken des Altars von S. Ambrogio“ formuliert und festgestellt, „daß seine Einzigartigkeit und relative Fremdheit in Mailand durch das Fehlen einer unmittelbaren Nachfolge nur hervorgehoben wird.“<sup>112</sup> Mit den Gehilfen des merowingischen Hofgoldschmieds Eligius fanden bereits ein sächsischer und ein schwäbischer Goldschmied namens Thille und Tituin Erwähnung, die als „mobile Spezialisten“ gelten können; die Beschäftigung als auswärtiger Meister kann im Falle des

---

<sup>112</sup> Ebd. S. 65-67.



Vvolvinus nur vermutet werden; seine Identifikation als Mönch stützt sich allein auf die Bekleidung der Figur.

Fest installierte, leistungsfähige Werkstätten, deren Leiter bekannt sind, denn nur ihr praktischer Anteil ist fraglich, haben am merowingischen Königshof unter Eligius und am karolingischen Kaiserhof unter Einhard bestanden. Beide wurden von auswärts, aus Limoges bzw. Fulda, berufen. Neben den Klöstern müssen die Bischofssitze, aus denen sich die Städte oftmals entwickeln sollten, zu den kontinuierlichen Ausbildungs- und Produktionsstätten der Künste gezählt werden. Schon das Handwerkerhaus auf dem St. Galler-Klosterplan befindet sich an der Außenseite der Klostermauer, also außerhalb des Klosterareals; dies setzt einen Verkehr zwischen Geistlichkeit und Laienstand voraus, der nicht nur den Verkauf von Waffen (Schwertfeger, Schildmacher), sondern allgemein den Umschlag von Waren oder Grundstoffen betrifft. Viele Laienkünstler lebten zudem als dienstbare Handwerker in den Wohnungen des Klosterhofs. So ist aus dem Kloster Corvey bekannt:

*„Die Laien. Zur zweiten Kammerwohnung <gehören> vierzehn; von diesen sind zwei Goldschmiede (aurifices), einer Pergamentmacher, drei Arbeiter für Gußarbeiten, vier Wagner, zwei Ärzte. Diese unterstehen dem Kloster.“*

Die Corveyer Laien-Handwerker gehörten zur „familia ecclesiae“; dies berichtet jedenfalls Ortlieb für Zwiefalten: *„Unter unserem Gesetz kamen zusammen: Ackerbauern, Weinbauern, Brotbäcker, Schuhmacher, Handwerker und Kaufleute sowie Ausübende verschiedener Künste und Kunsthandwerke (fabri ac mercatores ac artium diversarum vel operum executores)“*; entsprechendes ist schon aus der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts aus Fulda unter Abt Hadamar bekannt.<sup>113</sup> Die Erwähnung fest installierter ottonischer Werkstätten findet sich in der Vita des Hildesheimer Bischofs Bernward, der aus sächsischem Adel stammte. Bernward selbst steht darüber hinaus als eigenhändig ausführender Goldschmied in Frage. In frühmittelalterlichen Schriftquellen finden sich teilweise sehr bestimmte Angaben über eine *„künstlerische Betätigung hochgestellter Männer der Kirche.“* Bischöfe wie Salomon von Konstanz (gest. 920), Dunstan von Canterbury (gest. 988), Thiemo von Salzburg (gest. 1022) oder Bernward von Hildesheim (gest. 1022) wurden genannt.<sup>114</sup> Noch im 12. Jahrhundert wird Gregor von Bavelingheim, der Abt von Andernes getadelt, weil er die Führung seines Klosters vernachlässigte und sich ganz der Goldschmiedekunst ergab.<sup>115</sup> Das prominenteste Beispiel eines handwerkenden Metropolitens gibt sicherlich Bernward von Hildesheim ab. Postulieren läßt sich auch, daß

<sup>113</sup> Legner 1985, S. 222 u. Anm. 32f.; Elbern 1988, S. 6.

<sup>114</sup> Elbern 1988, S. 10f.; Kat. Bernward 1993, Bd. 2, Kat. Nr. VIII-32.

<sup>115</sup> Claussen 1978, S. 47 u. Anm. 6.

mindestens ein eigenhändiges Werk Bernwards erhalten ist (**Abb. 14a/b**); diese Behauptung hängt von einer möglichen Interpretation der Inschrift auf der Rückseite des silbernen Bernwardskruzifixes im Hildesheimer Diözesanmuseum ab: BERNVARDUS PRESUL FECIT HOC. Die Kunstgeschichte hat ihr „Bernwardsbild“ aus den ersten Kapiteln der Bernwards-Vita seines Biographen Thangmar geschöpft, die vor 1040 verfaßt worden sind. Auf eine Gemeinsamkeit zwischen Einhard und Bernward bleibt hinzuweisen, bevor die Charakterisierung Bernwards und seiner Kunsttätigkeit auf der Grundlage der Vita zitiert wird; es ist eine gleichzeitig in Frage stehende Tätigkeit als Goldschmied und Architekt. Im 1. Kapitel der Vita heißt es sehr eindeutig, daß Bernward ein besonders begabter und fleißiger Schüler der Domschule unter Thangmar war, der zugleich handwerklich und geistig tätig gewesen ist: *„und obwohl er am wärmsten für alle Zweige der freien Wissenschaften (in omni liberali scientia) brannte, so bezog er doch auch die niederen Künste, die man die mechanischen nennt, in seine Studien ein (in levioribus artibus quas mechanicas vocant studium impertivit). Im Schreiben hat er ganz besonders gegläntzt, die Malerei übte er mit größter Sorgfalt, im Goldschmiede-Wissen, in der Kunst der Edelsteinfassung und in jeder Art von ordentlichem Zusammenfügen (fabrili scientia et arte clusoria omni que structura) tat er sich in erstaunlicher Weise hervor, wie sich später an zahlreichen Bauten (plerisque aedificiis) zeigte, die er in prachtvoller Schönheit schuf. In den Geschäften des Haushalts und der Güterverwaltung bewies er höchste Tatkraft.“* Im Hinblick auf Einhard wird man dessen Fähigkeiten wohl kaum gerecht, wenn man seine Ausbildung auf die eines Schreibers beschränkt. Bernwards späteres künstlerisches Interesse geht aus der Beschreibung des bischöflichen Tagesablaufs im 5. Kapitel hervor, welches zugleich die Existenz fest installierter Hildesheimer Metallwerkstätten belegt:

*„Dann unternahm er einen Rundgang durch die Werkstätten, wo Metalle (metalla) in verschiedener Weise gemacht wurden, und überprüfte die einzelnen Arbeiten.“*

Im 6. Kapitel werden Bernwards Mäzenatentum/ Auftraggeberschaft sowie seine künstlerische Entwurfstätigkeit hervorgehoben, die zur „Inventio“ der „Bernwardinischen Kunst“ führte:

*„Auch im Bereich der Kunst gab es nichts, was er nicht versucht hätte, auch wenn er es nicht bis zur letzten Vollendung bringen konnte. So betrieb er auch Schreibstuben nicht allein im Münster (in monasterio), sondern auch an verschiedenen anderen Stellen, und er erwarb sich hierdurch eine reichhaltige Bibliothek religiöser und philosophischer Schriften. Nie duldete er, daß die Malerei, die Bildhauerei, das Goldschmiede-Handwerk wie die Steinfassungskunst und was er sonst Geschmackvolles in solcher Kunst ausdenken konnte vernachlässigt würden. (Picturam vero et sculpturam et fabilem atque clusoriam artem, et quicquid elegantius in huiusmodi arte excogitare poterat, numquam neglectum patiebatur) ...*

Die Ideen für die Werke seines Kunstkreises fand Bernward bekanntlich auch auf seinen Reisen. Thangmar fährt an gleicher Stelle fort und erwähnt auch die Reisebegleiter des Bischofs („in Begleitung des Adels reisende Künstler“):

*„Er hatte, wenn er zum Hof (ad curtem) oder auf längere Reisen ging, stets talentierte und überdurchschnittlich begabte Knaben in seiner Begleitung, die alles, was ihnen im Bereich irgendeiner Kunst an Wertvollem auffiel, genau studieren mußten. Außerdem war seine Beschäftigung mit dem Mosaik auf die Estrichverzierung gerichtet, und ganz besonders hat er mit dem ihm eigenen beharrlichen Fleiß, ohne daß es ihm jemand gezeigt hat, Backsteine zu einer Dachplatte geformt“.*

Für Günther Binding, der diese Passagen zitiert und ausführlich kommentiert hat, finden sich in „diesem wohl auf Thangmar zurückgehenden“ Teil der Vita „keine Angaben eigenhändiger künstlerischer Tätigkeit, sondern nur Hinweise auf organisatorischen Einfluß und formale wie inhaltliche Vorgaben.“<sup>116</sup> Thangmar erwähnt an dieser Stelle sogar die berühmten Dachziegel Bernwards, die zum Teil mit dem Namenszug BERNWARDUS EPS (episcopus) gestempelt sind; der Bischof selbst hat das Modell geformt, die eigenhändige handwerkliche Tätigkeit wird direkt angegeben. Für einen anderen Teil der Forschung, namentlich für Hartwig Beseler, der sich um den von Binding („architectus et artifex?“) insbesondere bestrittenen Nachweis einer Tätigkeit Bernwards als Baumeister bemüht, ist ein „eigenhändiges künstlerisches Schaffen eindeutig belegt.“<sup>117</sup> Im Mittelpunkt Bernwardinischer Goldschmiedekunst stehen u.a. drei Werke, die in Hildesheimer Werkstätten entstanden sind. Vor 1022 datieren die beiden „Bernwardsleuchter“, die vermutlich 1194 bei der Erhebung der Gebeine als Grabbeigaben entdeckt worden sind (**Abb. 13**). Zusammen mit den Tassiloleuchtern im Klosterschatz von Kremsmünster (wohl Mitte des 10. Jahrhunderts) „sind die Bernwardsleuchter das älteste erhaltene Leuchterpaar des Mittelalters“ und damit das älteste erhaltene Leuchterpaar mit einem figürlichen Programm. Bernwards als Gegensatzpaar gearbeitetes Ensemble zeigt dreidimensionale Aktdarstellungen von Drachenbezwingern am Sockel und zeitgenössisch bekleidete Männer, die an Weinranken emporklettern. Die Figuren des „guten Leuchters“ schauen zum Licht der brennenden Kerze als Sinnbild Christi auf, die des „bösen Leuchters“ wenden sich demonstrativ ab bzw. zerhacken die Weinranken mit dem Beil. Auf beiden Leuchtern umzieht eine gleichlautende, niellierte Inschrift den Lichtteller und den Sockel:

*„Bischof Bernward befahl seinem Knecht (puerum), diesen Leuchter in der ersten Blüte dieser Kunst nicht aus Gold, nicht aus Silber und doch wie du siehst zu gießen“.*

---

<sup>116</sup> Binding 1988, S. 27. u. 30f.

<sup>117</sup> H. Beseler/ H. Roggenkamp: Die Michaeliskirche in Hildesheim, Berlin 1954, S. 114.

Der rätselhafte Hinweis auf das Material hat immer wieder zu Spekulationen Anlaß gegeben. Rudolf Wesenberg bezog die Inschrift auf den technischen Befund. Demnach sind die Leuchter aus Silber gegossen, aber auch vergoldet und mit schwarzem Niello ausgelegt. Diese kontrastierende Farbigkeit reicht weit in die Antike zurück und ist auch für Silberarbeiten des frühen Mittelalters charakteristisch; insbesondere für den Mailänder Vvolvinus-Altar (Rückseite). In Hildesheim muß diese Technik, wie überhaupt der Silberguß, aber neu und ungewöhnlich gewesen sein, eben in „erster Blüte“ gestanden haben, wie es die Inschrift hervorhebt.<sup>118</sup> Der Stolz auf das gelungene Werk, der darin anklingt, erinnert an die zeitgenössische Inschrift an der Mainzer Bronzetür des Erzbischofs Willigs, der sich rühmt, nach Karl dem Großen der erste gewesen zu sein, der Türflügel aus Metall habe gießen lassen. Für Martin Gosebruch hat Bernward auf den Leuchtern einen „Gehilfen“, „seinen Jungen“, in ganz persönlicher Weise genannt. Ist damit einer jener „pueri ingeniosi“ gemeint, die Bernward auf seinen Reisen begleitet haben? *„Was hat nun der ‚puer‘ am Leuchter getan? Er hat alles geformt, den Stamm, den Lichtteller, Tiere und Menschen. Hat der ‚puer‘ auch die Idee gehabt, diese Wesen nach oben, zum Licht steigen zu lassen? Über diese Seite der geistigen Erfindung sagen die bernwardinischen Inschriften nichts aus, um von Thangmar gar nicht zu reden.“* Dennoch sei ein Satz aus Thangmars 6. Kapitel wiederholt, der für Gosebruch *„wußte, wovon er sprach“*:

*„Nie duldet er, daß die Malerei, die Bildhauerei, das Goldschmiede-Handwerk wie die Steinfassungskunst und was er sonst Geschmackvolles in solcher Kunst ausdenken konnte vernachlässigt würden“.*

Sehr deutlich wird hier erneut eine Erfindungskraft gelobt, die in ihrer heutigen Bezeichnung als „Bernwardinische Kunst“ mit dem Prädikat Weltkulturerbe empirisch faßbar ist. Auf dem Rückendeckel des „kostbaren“ Bernward-Evangeliars heißt es: „Hoc opus eximium Bernwardi presulis arte factum“; auf dem Guntbaldevangeliar: „Hunc ego Bernwardus codicem conscribere feci, atque meas ut cernis opes super addere iubens“. Bernward ließ den Codex also schreiben und befahl, hierzu seine eigenen Mittel zu benutzen; mit anderen Worten: er finanzierte das Projekt und gebot über die Arbeitskräfte. Die Inschrift des silbernen Bernwardkreuzes sagt etwas anderes aus. Wesenbergs vorsichtige Übersetzung, *„unter Bernward sei das Werk geschaffen worden“*, wurde von Gosebruch mit folgenden Worten kommentiert:

*„Im Grunde steht es so nicht da, aber wer traute sich zu, Bernward als den Bildner des Cruzifixus auszugeben?“*

Angesichts der unmittelbar angeführten Rahmenbedingungen sollte die Frage erlaubt sein, warum überhaupt Mut aufzubringen sein soll, denn Thangmar spricht *„von den vielen, durch*

<sup>118</sup> Kat. Bernward 1993, Bd. 2, Kat. Nr. VIII-32 (M.B.).

den Bischof zu beträchtlichen Graden beherrschten Künsten, zu denen außer Malerei und Sculptur auch das Goldschmiedehandwerk und die Architektur gehörten.“<sup>119</sup> Im Gegensatz zu vielen anderen kleinplastischen Darstellungen der Zeit, die den Kreuzestod Christi eingebunden in ein szenisches Geschehen zeigen, stellt das silberne, zwischen 1007 und 1022 entstandene „Bernwardskreuz“, allein den Gekreuzigten dar; alles ist auf den toten Christus, auf die Figur konzentriert, deren silbernes Inkarnat, ebenso wie die Grundform des Kreuzes, durch den sparsamen Einsatz einer Vergoldung akzentuiert wird (**Abb. 14a**). In der Höhlung des Corpus lagern Reliquien, die auf der Rückseite des Werkes bezeichnet sind (**Abb. 14b**). Im Schnittpunkt der Kreuzbalken befindet sich ein Medaillon mit dem apokalyptischen Lamm, dem Sinnbild für den Heilstod Christi. An den unterschiedlichen Buchstabenformen ist zu erkennen, daß ursprünglich nur die Inschriften des schmalen Mittelstreifens eingraviert waren, der „in der Stifterinschrift einmündet.“ Ganz oben, auf der Rückseite des Kreuztitulus, „nennt sich der Auftraggeber selbst mit der Inschrift, die den Eindruck erweckt, er selbst habe das Kreuz gemacht“. Michael Brandt scheute sich den Fakten anlässlich der groß angelegten Hildesheimer Jubiläumsausstellung ins Auge zu sehen. Bernward von Hildesheim kann als Paradebeispiel eines universell gebildeten mittelalterlichen Künstlers in Frage gestellt werden, der in Bindings neuester Abhandlung über die Geschichte des Architekten ebenso wie Einhard allerdings nicht begegnet.<sup>120</sup> Schon früher hatte er die Frage gestellt, „in wie weit Bischof Bernward als architectus et artifex über die rein theologisch-typologischen Programme hinaus und durch die Anwerbung begabter Künstler nicht nur inhaltlich bestimmend und anregend-organisatorisch die Werkstätten in Hildesheim auf- und ausgebaut hat, sondern auch unmittelbar gestalterisch eingegriffen hat.“ Im nächsten Satz folgte die Antwort: „Die Frage ist kaum oder gar nicht zu beantworten.“ Zwar wird die Arbeitsteilung um 1060 in der Chronik von Saint-Bénigne zum Jahr 1001 eindeutig formuliert, aber die Hildesheimer Verhältnisse scheinen anders gewesen zu sein:

*„Der Bischof (Brun von Langres) finanzierte diesen Bau und ließ Säulen aus Marmor und Stein von allenthalben herbeiführen, während der verehrungswürdige Abt (Wilhelm von Volpiano) die fleißigen Meister (magistri insudantes) zusammen führte und selbst das Werk erklärt (ipsum opus dictando); so errichteten sie ein dem göttlichen Kult würdige Kirche.“*

Wie Salomo den Tempel reinigte, so fährt Binding fort, „schuf Bernward als gesteigerter Antityp die ecclesia St. Michael, um sich durch die ‚architectura meritorum‘ die ‚divina gratia‘ zu erwerben“, wie er selbst im sog. „Zweiten Testament“ (1019) ausdrücklich dargelegt hat. Unbeabsichtigt liefert der Hinweis auf Salomo, dem Gott nach Sap. 7,16 die Weisheit und

---

<sup>119</sup> Gosebruch 1988, S. 49.

das Geschick zu Kunstfertigkeiten (*operum scientiae disciplina*) verliehen hat, ein weiteres Argument für die praktische Kunstausbübung Bernwards.<sup>121</sup> Theoretische Kenntnisse und wissenschaftliche Bildung in den Disziplinen der *artes liberales* werden Einhard und Bernward uneingeschränkt attestiert, aber die Ausübung einer handwerklichen Tätigkeit, die eigenhändige Anfertigung eines Gegenstandes oder Kunstwerkes wird strikt abgelehnt. Für Binding gehen alle Versuche, „*Bernwards Eigenhändigkeit aus den Texten herauszulesen*“, an „*Kontext und mittelalterlicher Schriftlichkeit vorbei und projizieren neuzeitliche Vorstellungen in die Textübersetzung*“.<sup>122</sup> Hans Jakob Schuffels äußerte sich entsprechend selbstgewiß.<sup>123</sup> Quellenkritisch lassen sich die zeitgenössischen Aussagen Thangmars kaum als „mittelalterliche Behauptungen“ verstehen, denn sie gelten als sichere und verlässliche Quelle. Wenn derselbe Autor im Anschluß auf die Berufung des Regensburger Diakons Guntbald hinweist, der für Sankt Michael zwei Sakristeihandschriften geschrieben und wohl auch zu einem beträchtlichen Teil gemalt hat, dann erweist sich die Behauptung, „*an keinem der von Bernward gestifteten Werke*“ kann „*ein künstlerischer Anteil von seiner eigenen Hand nachgewiesen werden*“, als falsch. Mit anderen Worten: ein künstlerischer Anteil von Bernwards eigener Hand wird auch von Schuffels nachgewiesen. Demnach hat der Schreiber und Buchmaler Guntbald beide Werke datiert: das Evangeliar von 1011<sup>124</sup> und das Sakramentar von 1014.<sup>125</sup> Das Widmungsbild des kostbaren Bernwardsevangeliar zeigt den Bischof als Stifter, wie er den Codex der Gottesmutter schenkt, indem er ihn auf den Altar legt<sup>126</sup>; die Szene wird auf die Weihe des Marienaltars in der Krypta der Michaelskirche bezogen, auf deren Hauptpatron „*sich die vierzeiligen Widmungsverse Bernwards in Hexametern beziehen*.“ Die Widmungsinschrift ist, „*aus paläographischen Gründen als wirkliches Autograph anzusehen*.“ Ein weiteres Beispiel folgt, denn „*von Bernwards Hand sind sie wörtlich auch in das oben genannte Evangeliar Guntbalds eingetragen worden*“.<sup>127</sup> Wenn Schuffels eine eigenhändige künstlerische Beteiligung Bernwards kategorisch ablehnt, dann scheint er über die mittelalterliche „Kunst des Schreibens“, noch dazu in dichterisch

---

<sup>120</sup> Binding 2004. Zur Klassifizierung Einhards und Bernwards als Bauherren („*ordinator aedificiorum*“) des 9.-11. Jahrhunderts im Kontext der Quellen ausführlich und weiterführend G. Binding: Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als ‚*sapiens architectus*‘, Darmstadt 21998.

<sup>121</sup> Weiterführend Binding 1988, S. 38f.

<sup>122</sup> Ebd. S. 31.

<sup>123</sup> Hans Jakob Schuffels 1993, S. 39: „*Es gibt drastische Beispiele dafür, daß nur das erhalten wurde, was durch Inschrift oder Bild auf Bernward als den Stifter oder den Heiligen verwies oder was man, mehr oder weniger gutgläubig, als das Werk seiner Hände ausgeben konnte. Denn gegenüber allen mittelalterlichen, neuzeitlichen und bis in die Gegenwart hartnäckig sich haltenden Behauptungen kann an keinem der von Bernward gestifteten Werke ein künstlerischer Anteil von seiner eigenen Hand nachgewiesen werden, selbst wenn die Inschriften, die von ihm so zahlreich wie von keinem anderen mittelalterlichen Bischof Hildesheims überliefert sind, die Nähe Bernwards zu seinen Stiftungen und sein teilnehmendes Interesse an der Arbeitstechnik und an der Wirkung auf den Betrachter verdeutlichen.*“

<sup>124</sup> Kat. Bernward 1993, Bd. 2, Kat. Nr. VIII-26.

<sup>125</sup> Ebd. Kat. Nr. VIII-25.

<sup>126</sup> Ebd. Kat. Nr. VIII-30.

<sup>127</sup> Schuffels 1993, S. 39.

gebundener Form, hinwegzusehen. „Kein Künstlerweg“, so Anton Legner, „gibt Einblicke in die Arbeitsvorgänge so detailliert und zeigt die Herstellung in allen einzelnen Entstehungsphasen so haarscharf und genau wie die Buchkünstler.“<sup>128</sup> Dabei erkennt sich der Schreiber eine Würde zu, „die ihn dem Autor ähnlich macht“; dem Bildtyp des schreibenden Evangelisten „gleich“ er sich ikonographisch an.<sup>129</sup> „Auch die Rückseite“ des silbernen Bernwardkruzifixes, so abschließend nochmals Schuffels, „erweist Bernward nur als Auftraggeber, nicht als tätigen Künstler. Sie ist zwar eindeutig zeitgenössisch und nennt auch die Reliquien (...), aber der Wortlaut Bernwardus presul fecit hoc gestattet nur die Übersetzung: ‚Bischof Bernward hat dieses Kreuz machen lassen‘ (Kat. Nr. VIII-31).“<sup>130</sup> Mit Gosebruch wäre zu wiederholen: „Im Grunde steht es so nicht da...“ In seiner Katalognummer VIII-31 hat Brandt die Inschrift im Sinne der Übersetzung Schuffels interpretiert. Die Signatur auf dem silbernen Bernwardkreuz läßt allerdings keine Kompromisse zu:

„BERNVVARDVS PRESVL FECIT HOC (Bischof Bernward machte dies).“

---

<sup>128</sup> Weiterführend zum Produktionsprozeß Legner 1985, S. 218-222.

<sup>129</sup> Ebd. S. 194-205, hier S. 199 u. S. 213-218.

<sup>130</sup> Schuffels 1993, S. 39.

### 3. Das theoretische Erbe der Klostergoldschmiede

Der bedeutendste Klostergoldschmied Roger ist zugleich auch ein „Wanderkünstler“ gewesen. Sein Weg ist nach der Auswertung von Nekrologien nordalpiner Benediktinerklöster rekonstruierbar. Fünf Totenlisten beschreiben den Lebensweg, der den Goldschmied, beginnend mit einem Prozeß in Stablo, dem Ardennenkloster im deutschsprachigen Teil des Bistums Lüttich, über die Rheinmetropole Köln (St. Pantaleon) nach Helmarshausen in Westfalen führte, wo er kurz nach 1125 an einem 15. Februar verstorben ist.<sup>131</sup> Die im Zusammenhang Einhards vermerkte Bezugnahme auf Bezaleel ist nicht nur „*ein gängiger Topos*“ karolingischer Zeit, sondern er führt mit dem Hinweis auf Roger von Helmarshausen/ Theophilus Presbyter über das frühe Mittelalter hinaus.<sup>132</sup> Das in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts, sicher zwischen 1110 und 1125 (kurz nach 1122) verfaßte Handbuch der Kunsttechniken des Theophilus Presbyter mit Anweisungen zur Herstellung von Miniatur-, Fresko- und Glasmalerei, von Elfenbein-, Stein- und Metallarbeiten, das als „*the first European writing in which there is realistic detail on a wide range of technical processes*“ beschrieben wurde<sup>133</sup>, ist auch heute noch das wichtigste Lehrbuch über die Techniken der Goldschmiedekunst.<sup>134</sup> Dies spricht sich in einer intensiven, nie abgerissenen Rezeptionsgeschichte oder allein im Hinweis auf die 1565 verfaßten und 1568 gedruckten Traktate des italienischen Goldschmieds Benvenuto Cellini aus. Justus Brinckmann gab die "Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur von Benvenuto Cellini" übersetzt und "verglichen mit den Parallelstellen aus Theophilus' *Diversarum Artium Schedula*" heraus.<sup>135</sup> Obwohl an der „*Identität des Goldschmieds und Priestermönchs Roger mit dem Autor und Priestermönch Theophilus*“ nach einer überzeugenden Darlegung Wolfgang von Stromers heute „*kein Zweifel mehr*“ bestehen sollte<sup>136</sup> (was eben für Elbern „*umstritten bleibt*“<sup>137</sup>), steht der „Abriß verschiedener Künste“ (verschiedentlich „*Schedula Diversarum Artium*“/ „*Diversarum Artium Schedula*“ oder „*De Diversis Artibus*“ genannt) doch am Beginn der Reihe von Goldschmieden verfaßter kunsttheoretischer Traktate, denn das für die Kunst der Metallverarbeitung wesentliche dritte

<sup>131</sup> Theophilus/Stromer 1984, S. V-XIX (Einführung Wolfgang von Stromer), hier S. XI.

<sup>132</sup> Elbern 1988, S. 9 weist auf einen Zeitgenossen Einhards hin, der für Benedikt von Aniane (gest. 821) sieben Kandelaber getrieben hat und ebenfalls mit Bezaleel verglichen wurde.

<sup>133</sup> Cherry 1992, S. 5f. („*De Diversis Artibus*“).

<sup>134</sup> Zur Produktion von Kunstwerken im Mittelalter vgl. allgemein den Abschnitt "FABRICA" im Kat. Ornamente Ecclesiae 1985, Bd. 1, Abschnitt B, S. 117-384. Darin weiterführend B. Bänsch: Technische Literatur, S. 348-51; E. Freise: Zur Person des Theophilus und seiner monastischen Umwelt, S. 357-62 m. Lit.; B. Bänsch/ S. Linscheid-Burdich: Theophilus, *Schedula diversarum artium*: Textauszüge, S. 363-75 sowie in Bezug zu entsprechenden Katalognummern J.-Holger Baumgarten: Goldschmiedetechniken, S. 377-84 mit zahlreichen Illustrationszeichnungen.

<sup>135</sup> Cellini/Brinckmann 1568.

<sup>136</sup> Theophilus/Stromer 1984, S. V-XIII mit Nachweis der Editionen, Darlegung und weiterführender Literatur.

<sup>137</sup> Elbern 1988, S. 7.



Buch beruht auch für Elbern „*offensichtlich weitgehend auf eigener praktischer Erfahrung*“, die sich für Roger von Helmarshausen nicht nur in den Werkstattzuweisungen, sondern in den gesicherten und erhaltenen Goldschmiedewerken dokumentiert, die zugleich Anschauungsmaterial der beschriebenen Techniken sind<sup>138</sup>; dies gilt am Ende des 12. Jahrhunderts gleichermaßen, ein weiteres Argument für Helmarshausen, für das Evangeliar Heinrichs des Löwen.<sup>139</sup> Der Tragaltar aus dem Paderborner Dom (**Abb. 15a/b**) und der Tragaltar aus dem Kloster Abdinghofen (sog. „Abdinghofer Tragaltar“) sind Musterbeispiele für die Herstellungsrezepte und die beschriebenen Arbeitstechniken des Goldschmieds im Lehrbuch des „Theophilus qui est Rugerus“. Der Paderborner Domaltar mit den zelebrierenden Bischöfen Meinwerk und Heinrich etwa für das „Herstellen und Anbringen des Niello“<sup>140</sup>, aus dem sich etwa 300 Jahre später der Kupferstich entwickeln wird, der Abdinghofer Tragaltar für das „opus interrasile“, die Durchbruch- oder Ausschnittarbeit, welche für die Binnenzeichnung ebenfalls auf die Technik der Gravur zurückgreift (**Abb. 16**). Roger/Theophilus nennt zugleich das Kupfer als Grundmaterial des Goldschmieds und spricht dessen Entwurfsfähigkeiten als Zeichnung an:

*„Schmiede dir Bleche von demselben Kupfer wie oben aus, aber dicker, und ziseliere sie, nachdem du Beliebiges darauf entworfen hast, wie oben. Dann habe schmale und breitere Werkzeuge, entsprechend der Größe der Gründe, zur Hand, am einen Ende flach und scharf, am anderen stumpf, sogenannte Meißel. Lege das Blech auf den Amboß und haue alle Gründe mit obigen Werkzeugen aus, indem du mit dem Hammer auf sie schlägst. Wenn alle Gründe auf diese Weise ausgehauen sind, feile ihre Umrisse mit ganz kleinen Feilen zurecht, bis an die Zeichnung heran. Hierauf vergolde und poliere das Blech wie oben. Auf dieselbe Weise fertigt man Tafeln und silberne Bleche auf Büchern an, mit Bildnissen, Blumen, Tieren und Vögeln. Von diesen vergoldet man einen Teil, beispielsweise die Kronen der Bildnisse, die Haare und stellenweise die Gewänder, und der übrige Teil bleibt silbern. Man fertigt auch kupferne Bleche an, ziseliert, bräunt und schabt sie. Dann taucht man sie in eine Schale mit geschmolzenem Zinn, so daß die geschabten Stellen weiß werden, als seien sie versilbert.“*<sup>141</sup>

<sup>138</sup> Modoald-Kreuz, Helmarshausen, zw. 1107 und 1112, Köln, Schnütgen-Museum; Abdinghofer Tragaltar, um 1115, Paderborn, Diözesanmuseum; Paderborner Tragaltar, um 1100, Paderborn, Diözesanmuseum; Buchdeckel des Helmarshausener Evangeliers, um 1120, Trier, Dombibliothek/Domschatz; vgl. Theophilus/Stromer 1984, S. IX-XII.

<sup>139</sup> Roehrig Kaufmann 1995, S. 301-11.

<sup>140</sup> Theophilus/Stromer 1984, Drittes Buch, Kap. XXVIII (De nigello/Das Niello), XXIX (De imponendo nigello/Das Aufbringen des Niello), XXXII (Item de imponendo nigello).

<sup>141</sup> Ebd. Kap. LXXI (De opere interrasile/Die Durchbrucharbeit). Zur Kunst Rogers von Helmarshausen im Kontext dieser Kapitel der Schemata vgl. Legner 1982, S. 8f. sowie Nr. 356f. (Domaltar) u. 358 (Abdinghofer Tragaltar).

Im Vorwort seines dritten Buches erinnert Roger/ Theophilus zunächst an David, der ausgesprochen hatte, *„Herr, ich habe geliebt den Schmuck deines Hauses“*, der die Ausschmückung des Gotteshauses *„innig gewünscht“* und im Exodus gelesen hatte, daß Gott die zum Bau der Stiftshütte und deren Ausstattung berufenen Meister *„mit dem Geist der Weisheit, Einsicht und Wissenschaft auf jedem Fachgebiet erfüllt habe, um die Arbeit in Gold, Silber und Erz, in Edelsteinen, Holz und jeder Kunstart auszusinnen und auszuführen. Er hatte auch in frommer Betrachtung erkannt, daß Gott erfreut werde durch solchen Schmuck, dessen Form er unter der Meisterschaft und Hoheit des Heiligen Geistes entwarf, ohne dessen Eingebung, wie er glaubte, niemand irgend etwas Derartiges ins Werk setzten könnte.“*<sup>142</sup> Hier wendet sich der Klostergoldschmied zunächst an den Leser als Schüler und kommt dann auf die Qualitäten seines Handwerksberufs zu sprechen. Das Erlernen und Praktizieren der Goldschmiedekunst richtet sich nach den sieben Gaben des heiligen Geistes. Sie qualifizieren den Goldschmied in jeder gewünschten Weise als herausragenden Künstler:

*„Deshalb, geliebtester Sohn, zaudere nicht, sondern vertraue in vollem Glauben, daß Gottes Geist dein Herz erfüllt habe, wenn du sein Haus mit solchem Schmuck und so mannigfaltigem Werk zierst. Und damit du nicht etwa Mißtrauen hegst, werde ich auf einleuchtende Weise dir kundtun, was an Künsten du lernen, verstehen oder aussinnen kannst, um dir des siebengestaltigen Geistes Gnade zu verschaffen. Durch den Geist der Weisheit (spiritum sapientiae) erkennst du, daß von Gott alles Geschaffene herrührt und ohne ihn nichts ist; durch den Geist des Verstandes (spiritum intellectus) erlangst du die Fähigkeit, zu finden, nach welcher Vorschrift, in welcher Mannigfaltigkeit und Abmessung du deine verschiedene Arbeit betreiben sollst; durch den Geist des Rates (spiritum consilii) versteckst du nicht das dir von Gott anvertraute Talent, sondern zeigst es in Demut, aber unverhohlen in Arbeit und Unterricht den Bekenntnisgerigen in Treue; durch den Geist der Tapferkeit (spiritum fortitudinis) treibst du alle Trägheit und Erschlaffung aus, und was du mit hurtigem Schwung beginnst, führst du mit voller Kraft zur Vollendung; durch den dir verliehenen Geist der Wissenschaft (spiritum scientiae) herrschst du aus einem überreichen Herzen durch Genie (Begabung/ingenio), und woran du vollen Überfluß hast, das gebrauchst du*

---

<sup>142</sup> Das 31. Kapitel des 2. Buch Mose (6-11) berichtet von der Berufung der Handwerker/Künstler für die Stiftshütte: *„Und der HERR redete mit Mose und sprach: Siehe, ich habe mit Namen berufen Bezalel, den Sohn Uris, des Sohnes Hurs, vom Stamm Juda, und habe ihn erfüllt mit dem Geist Gottes, mit Weisheit und Verstand und Erkenntnis und mit aller Geschicklichkeit, kunstreich zu arbeiten in Gold, Silber, Kupfer, kunstreich Steine zu schneiden und einzusetzen und kunstreich zu schnitzen in Holz, um jede Arbeit zu vollbringen. (31, 1-6) Und siehe, ich habe ihm beigegeben Oholiab, den Sohn Ahisamachs, vom Stamm Dan, und habe allen Künstlern die Weisheit ins Herz gegeben, daß sie alles machen können, was ich dir geboten habe: die Stiftshütte, die Lade mit dem Gesetz, den Gnadenthron darauf und alle Geräte in der Hütte, den Tisch und sein Gerät, den Leuchter von reinem Gold und all sein Gerät, den Räucheraltar, den Brandopferaltar mit all seinem Gerät, das Becken mit dem Gestell...“*

*öffentlich mit der Kühnheit der ganzen Gesinnung; durch den Geist der Frömmigkeit (spiritum pietatis) ermäßigst du, was, für wen, wann, wieviel und welcherlei du arbeitest, damit dich nicht das Laster der Habsucht oder Gier beschleicht, den Preis des Lohnes in frommer Überlegung; durch den Geist der Gottesfurcht (spiritum timoris Domini) bist du dir bewußt, daß du nichts aus dir selbst vermagst, überlegst, daß du nichts besitzt oder begehrt, was dir nicht von Gott zugebilligt ist; vielmehr rechnest du mit Glauben, Bekennen und Danken, was du weißt, bist oder sein kannst, der göttlichen Barmherzigkeit zu.*<sup>143</sup>

Nach Theophilus fallen demjenigen, der die Künste gelernt, verstanden oder erfunden hat („discere, intelligere, vel excogitare possis artium“), die sieben Gaben des Heiligen Geistes („septiformis spiritus gratiam“) durch göttliche Barmherzigkeit zu. Desjenigen Herz, der in vertrauendem Glauben produziert, wird schließlich vom Geist Gottes („spiritum Dei“) erfüllt. Zum Ende der Vorrede des dritten Buches heißt es schließlich:

*„Auf denn, wackerer Mann, glücklich vor Gott und den Menschen in diesem, noch glücklicher im zukünftigen Leben, durch dessen Arbeit und Eifer Gott so viele Opfer dargebracht werden, gehe nun mit noch größerer Kunstfertigkeit vor, und was bisher noch an Geräten für das Gotteshaus fehlt, mache dich mit dem ganzen Schwung deiner Seele daran, sie zu vervollständigen, ohne die die göttlichen Mysterien und die Verrichtung der Ämter nicht bestehen können! Es sind diese Geräte: Kelche, Leuchter, Rauchfässer, Meßkannen, Krüge, Schreine für die heiligen Unterpfänder, Kreuze, Plenarien und was sonst zum Gebrauch beim Gottesdienst Nützlichkeit und Notwendigkeit erfordern. Willst du dies anfertigen, beginne nach folgender Vorschrift.“*<sup>144</sup>

John Cherry hat darauf hingewiesen, daß die Stellungnahme des Theophilus im Kontext der Argumente gesehen werden muß, die zwischen den cluniazensischen Benediktinermönchen und den Zisterziensern standen. In einer berühmten Streitschrift prangerte Bernhard von Clairvaux die verschwenderische Ausschmückung der Klosterkirchen an („Apologia“, um 1122-25). Bernhard stammte aus burgundischem Adel und war 1112 Mönch in Cîteaux geworden, von wo er 1115 als Abt zur Gründung eines Klosters in Clairvaux ausgesandt wurde. Die spätere Kritik richtete sich insbesondere gegen den Neubau von Cluny III (1018-1120), der größten Kirche des Abendlandes, die 187 m lang und 30 m hoch war, ein fünfschiffiges Langhaus mit zwei Querhäusern und sieben Türme hatte. Bernhard forderte asketische Armut und kritisierte die Geldverschwendung in Luxusbauten, die Bewunderung

---

<sup>143</sup> Theophilus/Stromer 1984, S. 59-62 (Vorwort zum dritten Buch), hier S. 60f.

<sup>144</sup> Ebd. S. 62. Es beginnt das erste Kapitel des dritten Buches über die Anlage der Werkstatt („De constructione fabricae“).

und Neugier, aber keinesfalls Bußfertigkeit und Meditation förderten; zu den Monstrositäten und der formvollendeten Häßlichkeit figürlicher Bauplastik heißt es etwa:

*„Was will aber in den Klöstern, vor den Augen der lesenden Mönche, jene lächerliche Ungeheuerlichkeit, jene seltsame unschöne Schönheit und schöne Unschönheit?“<sup>145</sup>*

Im Gegensatz zu den Ansichten Bernhards steht der Beginn des Vorworts zum dritten Buch der „Schedula“, Rogers Berufung auf David und Bezaleel, als ein Teil der fortgesetzten Argumentation. Für sich genommen ist allein die Bearbeitung des Themas ein Standpunkt; er führt bis zum freien Entwurf. Die mittelalterliche Sonderstellung der Goldschmiede, in diesem Fall meint Claussen bereits die häufigen Erwähnungen seit dem 13. Jahrhundert, hängt vordergründig vom Wert des bearbeiteten Materials ab, dessen Kostbarkeit zur Kontrolle zwang und den Künstler eng an den Auftraggeber band. Hinzu kam aber *„jene Lichtmystik, mit der die Geistlichen des Mittelalters nicht erst seit den Zeiten Abt Sugers von Saint-Denis edle Steine, schimmernde Emails und glänzendes Metall zu einem ‚Vorschein‘ des Himmels aufwerteten.“* Suger, der die glänzenden Materialien und die Pracht der Ausstattung seines Neubaus von Saint-Denis gegen die Reformer mit dem neoplatonischen Gedankengut des Pseudo-Dionysius (der mit dem Martyrer von Paris gleichgesetzt wurde) rechtfertigt, widmet in seiner Hauptschrift „De administratione“ nur ein Drittel des Textes der Architektur, alles andere den glänzenden und lichthaltigen Materialien der Goldschmiedekunst und, in geringerem Maße, den Glasfenstern.<sup>146</sup> Abt Suger, der das Altarkreuz des Eligius voller Bewunderung erwähnte (**Abb. 2**) und ein weiteres Werk des Heiligen, die „Vase des Hl. Eligius“, in seinem Besitz hatte, welche sich als drittes anschauliches Werk bis heute im Schatz der Abtei erhalten haben soll<sup>147</sup>, rechtfertigte seine Auftraggeberschaft von kostspieligen Kostümen und Goldschmiedwerken mit dem Argument, das eine derartige Ausstattung Gott zu Ehren geschehe. Es könne erwartet werden, daß Reliquiare zu Ehren der Heiligen aus möglichst kostbaren Materialien angefertigt werden. Aus dem zwischen 1144 und 1146/ 47 geschriebenen Ausgabenbuch der Abtei geht hervor, daß mehr als 80% der Ausgaben auf liturgisches Gerät, Altaraufbauten oder die Restaurierung anderer Besitztümer der Abtei entfielen.<sup>148</sup> Vier Werke haben sich erhalten, die definitiven Aufschluß über Sugers Förderung der Goldschmiedekunst geben.<sup>149</sup> Drei

<sup>145</sup> Assunto <sup>2</sup>1987, S. 196f. m. Nachweis.

<sup>146</sup> Die Bedeutung der Ideen des Neoplatonismus für die Rechtfertigung des Prunkes in kirchlichen Schatzkammern betonen auch Taralon 1966, S. 26ff.; Claussen 1978, S. 46f.; und weiterführend Panofsky <sup>2</sup>1979.

<sup>147</sup> Kat. Royal Abbey 1981, S. 102 (William D. Wixom) u. weiterführend S. 106, Kat. Nr. 23 m. Abb.

<sup>148</sup> Cherry 1992, S. 4f. m. Abb. des „Chalice of Abbot Suger“.

<sup>149</sup> Adlervase (Paris, Louvre), Kelch (Agat/ „Sardonyx“, ägyptisch-alexandrinisch, 2. Jh. v. Chr., Fassung vor 1147 u. Restauration im 19. Jh., Washington D. C., National Gallery of Art, Widener Collection), Kanne (Paris, Louvre) und Eleanor-Vase (Paris Louvre); weiterführend Gaborit-Chopin: 1986, S. 285-91, Abb. 5-18 mit Details; vgl. Wixom 1981, S. 101-105, Fig. 33 (Adlervase); Kat. Royal Abbey 1981, Kat. Nr. 25, S. 108-11 (Kelch) und Kat. Nr. 26, S. 112f. (Kanne) m. Fig. 36; Wixom 1986, S. 294-304, Abb. 1 (Kelch), 8 (Kanne) u. 9 (Adlervase); (Eleanor-Vase).

dieser Gefäße, die alle vier aus gefaßten Halbedelsteinen bestehen, tragen Inschriften. Auf der Fassung der Adlervase aus Porphyr steht geschrieben:

*„Includi gemmis lapis iste meretur et auro. Marmor erat, sed in his marmore carior est.“*  
(Dieser Stein verdient es, von Edelsteinen und Gold eingeschlossen zu sein. Es war Marmor, aber so [mit dieser Fassung] ist es mehr wert als Marmor).<sup>150</sup>

Zur Kanne aus Sardonyx (Byzantinisch, 5. oder 11. Jh.), die vor 1147 gefaßt und deren Fuß (mit Inschrift) im 15. Jahrhundert erneuert wurde, schrieb Suger, hier in englischer Übersetzung aus seinem Verwaltungsbuch:

*„Further we added another vase shaped like a ewer, very similar to the former (Sugers Kelch) in material but not in form, whose little verses are these: ‘Since we must offer libations to God with gems and gold, I, Suger, offer this vase to the Lord.’“<sup>151</sup>*

Zur „Eleanor-Vase“ aus fatimidischem Bergkristall schrieb Suger schließlich:

*„We have recorded the sequence of these gifts on the vase itself. After it had been adorned with gems and gold, in some little verses: ‘As a bride, Eleanor (of Aquitaine) gave this vase to King Louis (VII), Mitadolus to her grandfather, the king to me, and Suger to the saints’.“<sup>152</sup>*

Suger begegnete dem Vorwurf der Prunksucht, der „humanistische“ Bernhard von Clairvaux hatte die Abtei unter anderem als „*Werkstatt des Vulkan*“ denunziert<sup>153</sup>, mit den berühmten Versen, die er auf die goldenen Türen seines Neubaus der Abteikirche anbringen ließ, an denen die Kunstgeschichte theologische, kosmologische, ästhetische oder lichtmetaphysische Standpunkte studiert:

*„Wer immer du seist, wenn du den Ruhm dieses Portals erhöhen willst, bewundere nicht das Gold und die Kosten, sondern die Mühe des Werkes. Edel leuchtet das Werk. Doch das Werk, das so edel leuchtet, möge die Gedanken erleuchten, daß sie durch die wahren Lichter eingehen zum wahren Licht, wo Christus ist. Welcherart es dahinter sei, deute dieses goldene Portal an: Der schwache Geist erhebt sich zum Wahren durch das Materielle und nachdem ihm dieses Gesicht zuteil wurde, steigt er zum Lichte empor.“<sup>154</sup>*

Entsprechend führt auch für Roger von Helmarshausen allein die Ausbildung zum (Kunst-)Handwerker, genau genommen zum Goldschmied, zum „Wahren durch das Materielle“.

<sup>150</sup> Gaborit-Chopin 1986, S. 286 m. engl. Übers.

<sup>151</sup> Panofsky <sup>2</sup>1979, S. 79; Kat. Abbot Suger 1981, Kat. Nr. 26, S. 112; Gaborit-Chopin 1986, S. 289 u. Anm. 30 ebenfalls mit lateinischem Originalzitat und Quellennachweisen.

<sup>152</sup> Gaborit-Chopin 1986, S. 289 u. Anm. 34.

<sup>153</sup> Ebd. S. 283 u. Anm. 2.

<sup>154</sup> Nach Willberg 1998, S. 5; weiterführend Wixom 1981, S. 104f. u. De Administratione, XXVII (= Panofsky <sup>2</sup>1979), S. 46-49.

Nachdem ihm die Gnade des siebengestaltigen Geistes durch göttliche Barmherzigkeit zugekommen ist, wird sein Herz schließlich vom Geist Gottes erfüllt sein. Dies erklärt sich nicht zuletzt aus der Kostbarkeit des Materials, aus dem die Werke zum „Dienst auf dem Tisch Gottes“ geschaffen worden sind.<sup>155</sup> In einem Psalm hat König David die Edelmetalle gerühmt, indem er sie mit den Worten Gottes verglich:

*„Die Worte des HERRN sind lauter wie Silber,/ im Tiegel geschmolzen, geläutert (vergoldet) siebenmal.“ (Ps 12, 7)*

Der Vergleich der Gottesworte mit den Metallen deutet auf die Gleichsetzung der Tätigkeit des Goldschmiedes mit der Schriftkunst hin, wovon im Zusammenhang des Stiftergoldschmieds Hugo d'Oignies die Rede sein wird. Er zeigt zudem das hohe spirituelle Ansehen von Gold und Silber in biblischen Zeiten. So konnte Cherry von dieser Seite zu der Feststellung gelangen, das Gold und Silber „symbols of the divine“ waren.<sup>156</sup> Bedeutsam und charakteristisch hinsichtlich des ungebrochenen spirituellen Selbstbewußtsein der Goldschmiede ist folgende Aussage; sie verbindet sich an anderer Stelle mit der Mythologie der Schmiedekunst:

*„Gold und Silber, Edelsteine und Glasflüsse sowie viele andere wertvolle Materialien bilden die Grundlage jenes Handwerks, das seinen Namen von dem edelsten der Metalle, dem Gold, und der Grundtechnik des Berufes, dem Schmieden, erhalten hat.“<sup>157</sup>*

Bereits das Lehrbuch des hochmittelalterlichen Goldschmieds ist keinesfalls und noch dazu im Unterschied zur frühneueitlichen Traktatliteratur als reines Rezeptbuch abzutun. Im Gegenteil erweist sich etwa die Berufung auf David und die Meister der Stiftshütte als konkrete kunsttheoretische Stellungnahme im zeitgenössischen Disput zwischen Benediktinern und Zisterziensern. Darüber hinaus beschreibt der Prolog des Lehrbuches die Handwerksausübung als Tätigkeit des Geistes oder als jedem Menschen von Gott verliehene Fähigkeit zur Ausübung der Künste, die sich als menschliche Erfindungen über die Antike bis zum Mittelalter tradiert haben und erlernbar sind.<sup>158</sup> Die Aussicht auf einen himmlischen Lohn erklärt, warum selbst hochrangige kirchliche Würdenträger sozusagen einen „handwerklichen Gottesdienst“ gepflegt haben:

*„Theophilus, der niedrige Priester, Knecht der Knechte Gottes, unwert des Namens und Berufs eines Mönchs (professione monachi), wünscht allen, die die Untätigkeit des Geistes und das Umherschweifen der Seele durch eine nützliche Handbeschäftigung*

---

<sup>155</sup> Vgl. den Aufsatztitel von Wixom 1981 u. De Administratione, XXXIV A (= Panofsky 1979), S. 77.

<sup>156</sup> Cherry 1992, S. 5.

<sup>157</sup> Schade 1974, Kap. „Der Goldschmied, Handwerker und Künstler - Die gesellschaftliche Stellung des Goldschmieds“, S. 37-39, hier S. 37.

<sup>158</sup> Zur Erfindung der Künste vgl. Teil B, Kap. „Der Schmied als Repräsentant der Kultur“.

*und eine ergötzende Betrachtung von Neuerungen ablenken und aneifern wollen, den Empfang himmlischen Lohnes. Wir lesen im Buch der Welschöpfung, daß der Mensch zu dem Ebenbilde Gottes und ihm ähnlich erschaffen, durch Einhauchen des göttlichen Odems beseelt und durch die Auszeichnung mit solcher Würde über die sonstigen Lebewesen gestellt worden sei, damit er, vernunftbegabt, sich des Anteils an der göttlichen Weisheit, dem göttlichen Rate und Geiste würdig mache und, mit der Freiheit der Selbstbestimmung beschenkt, lediglich zu seines Schöpfers Willen aufsehe und Ehrfurcht vor dessen Herrschaft zeige. Durch Satans List jämmerlich betrogen, hat er zur Strafe für seinen Ungehorsam zwar das Vorrecht der Unsterblichkeit eingebüßt, aber die wertvoll Gabe des Wissens und Verstandes auf das Geschlecht der Nachwelt überpflanzt, so daß jeder, der Sorgfalt und gewissenhaftes Bemühen hinzufügt, die Fähigkeit zu aller Kunst und allem Talent gleichsam durch ein Erbrecht erlangen kann. Dieser Bestimmung hat sich die Menschheit in ihrer Erfindsamkeit angenommen und ist, durch verschiedene Handlungen (zunächst) dem äußeren Gewinn und den Lüsten sich hingebend, im Laufe der Zeiten endlich zu der vorbestimmten Epoche der christlichen Religion gelangt. Und es hat sich erfüllt, daß sie sich, wie es zu Lob und Preis ihres Namens die göttliche Vorsehung gefügt hat, zum Gehorsam gegen ihn als ein gottergebenes Volk bekehrte. Deshalb vernachlässigt (aber doch) die fromme Demut der Gläubigen nicht (etwa) das, was die erfindsame Fürsorge unserer Altvorden bis auf unsere Zeitalter überliefert hat; und was Gott dem Menschen als Erbe bescherte, das möge der Mensch mit ganzem Verlangen umschließen und zu erreichen sich bemühen. Niemand aber möge, wenn er dies erworben hat, sich rühmen, als habe er es aus sich heraus und nicht (vielmehr) anderswoher empfangen; sondern demütig preise er sich glücklich in dem Herrn, von dem und durch den alles und ohne den nichts ist. Auch soll er das ihm Gewährte nicht im Sack der Mißgunst verstecken oder im Schrein eines geizigen Herzens verbergen, sondern, (freilich) unter Abwehren aller Prahlerei, frohen Sinnes und ohne Umstände es den darum Bittenden aushändigen und das Urteil des Evangeliums über jenen Verwalter fürchten, der sich (vergeblich) so stellte, als ob er seinem Herrn die ihm geliehene Summe mit Zinsen wieder erstatte, und (dafür), aller Wohltat verlustig, durch den Urteilsspruch aus jenes Munde sich die Bezeichnung eines unnützen Knechtes zuzog (Mat XXV, 24-27). Aus Furcht, einem solchen Urteil zu verfallen, biete ich, ein unwürdiges und beinahe namenloses Menschenkind, allen, die demütig zu lernen verlangen, umsonst dar, was die allen im Überfluß gebende und uneigennützliche göttliche Gnade mir ebenfalls umsonst gewährt hat, ermahne sie, sich an mir Gottes Güte zu vergegenwärtigen und seine Freigebigkeit zu bewundern, und pflanze es ihnen ein, daß sie, wenn sie ihrerseits Werke hinzugefügt haben, abseits (allen) Zweifels glauben, er sei ihnen*

dabei zu Diensten. Denn wie es für den Menschen unbillig und verabscheuenswert ist, irgend etwas Verbotenem oder Unerlaubtem aus irgendwelchem Ehrgeiz beizukommen zu suchen oder es durch Raub an sich zu reißen, so wird es der Trägheit und Torheit zur Last gelegt, das zu Recht Erlaubte und von Gott dem Vater als Erbteil Dargebotene zu vernachlässigen oder mit Nichtachtung zu behandeln. Du also, wer du auch seist, mein teuerster Sohn, dem Gott es ins Herz gegeben hat, das weite Gebiet der verschiedenen Künste zu durchforschen und Verstand und Sorgfalt aufzubieten, daraus, was dir gefällt, zu sammeln, achte nicht Wertvolles und Nützliches (etwa deshalb) gering, weil es die heimische Erde durch Zufall oder unverhofft hervorgebracht hat. Denn das ist ein törichter Geschäftsmann, der, wenn er beim Umgraben des Bodens plötzlich einen Schatz findet, ihn zu sammeln und aufzubewahren verabsäumt. Wenn dir elende Bäumchen Myrrhe, Weihrauch und Balsam hervorbrächten oder Hausbrunnen Öl, Milch und Honig hervorsprudelten, oder wenn an Stelle von Nessel, Distel und Gartengräsern Narde und Rohr und Wohlgerüche verschiedener Art wüchsen, würdest du, indem du diese Dinge als niedrig weil einheimisch verachtetest, zum Erlangen von auswärtigen, keineswegs besseren, sondern vielleicht minderwertigen, Länder und Meere durchstreifen? Das wäre nach deinem eigenen Urteil (doch sicherlich) eine große Torheit. Denn wenn die Menschen schon alle mit reichlichem Schweiß erstrebten und mit einer Fülle von Kosten beschafften Kostbarkeiten an einem hervorragenden Platz aufzustellen und mit höchster Vorsicht zu schützen pflegen, so verwahren sie doch auch, wenn sie durch Zufall bisweilen Gleiches oder Besseres angetroffen oder gefunden haben, dieses mit ähnlicher, nein, vielmehr mit noch größerer Wachsamkeit. Darum liebster Sohn, den Gott überaus beglückt hat in der Hinsicht, daß dir umsonst dargeboten wird, was viele nur durch unerträgliche Mühsal erlangen, (...) heische du diesen Abriß verschiedener Künste mit begierigen Blicken...“<sup>159</sup>

„Des Priesters Theophilus Abriß verschiedener Künste“ hat sich in 21 Abschriften bis ins 18. Jahrhundert erhalten; allein die Namen der berühmtesten Besitzer und Leser aus der „Geschichte von Naturwissenschaften und Technik“ sind aussagekräftig. 1431 befand sich das erste Buch der Schedula im Besitz von Jehan Bégue, einem hohen Funktionär des Pariser Münzamtes („Greffier de la monnoye“). Bégue legte Abschriften für seine Sammlung von Farbrezepten an und leitete seine „Tabula de vocabulis synonymis et equivocis colorum eorumque accidentium...“ mit den maltechnischen Termini des Theophilus ein. Aus einem heute in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen Sammelband, der von gleicher Handschrift den von Nicolaus von Kues 1452 verfaßten Traktat „Complementum theologicum“, Vitruvius „De architectura libri decem“ und Theophilus Schedula vereint, wurde

<sup>159</sup> Theophilus/Stromer 1984, S. 7-10 (Prolog zum Lehrbuch).



geschlossen, daß eine „direkte Beziehung der Pariser Handschrift zu Nicolaus von Cues ganz fraglos“ ist. Von einem naturwissenschaftlich-technische Interesse „zeugen bis heute in der Bibliothek seiner Stiftung in Kues ein Torquetum und ein großer Himmelsglobus, die er 1444 in Nürnberg (...) erworben hatte, sowie ein von Cusanus selbst in Angriff genommener Himmelsglobus aus Kupfer“. Im Jahre 1475 legte sich Johannes Müller aus Königsberg (gen. Regiomontanus) umfangreiche Auszüge aus der Schemata an, „die er zugleich umordnete, stark überarbeitete und um dazu passende Rezepte aus anderen Quellen ergänzte.“ Regiomontanus hatte sich 1471 vom Hof seines Mäzens König Mathias Corvinus von Ungarn nach Nürnberg begeben, wo in der von ihm gegründeten Druckerei 1474 sein Hauptwerk (Ephemerides) erschien, ohne das „die großen transozeanischen Entdeckungsfahrten kaum möglich gewesen“ wären. Es wird vermutet, daß auch die Schemata gedruckt werden sollte, was jedoch durch den unerwarteten Tod 1476 vereitelt wurde. Der Arzt und Alchimist, große Nekromant und Schwarzkünstler Agrippa von Nettesheim bezeichnete in seiner 1531 erschienenen Kritik des damaligen Wissenschaftsbetriebes „De incertitudine et vanitate scientiarum“ (Köln 1527, Antwerpen 1531, Kap. 96) die Schemata des Theophilus als „pulcherrimum librum“. Der Schweizer Polyhistor und bedeutendste Naturforscher der Renaissance, Konrad Gesner, genannt „der deutsche Plinius“, nahm in seiner für die Literaturgeschichte bahnbrechenden „Bibliotheca universalis“ 1545 Agrippas Urteil auf (4 Bde., Zürich 1545-55, Bd. I, fol. 614r). Josias Simler, der erste Geschichtsschreiber der Schweiz, teilte 1555 in seinem Appendix zu Gesners Bibliotheca unter neuerlichem Lob der Schemata mit: „Theophili monachi libri 3 ... extant apud Georgium Agricolam“ (Zürich 1555, fol. 99v.-100r). Agricola, der Begründer der neuzeitlichen Mineralogie, Metallurgie und Bergwerkskunde, benutzte seine Schemata und zitierte Theophilus in seinem Hauptwerk „De re metallica“ (Basel 1530, Vorrede). Gotthold Ephraim Lessing führte 1774 in seiner ersten Veröffentlichung aus der Schemata schließlich den Nachweis, daß das von ihm benutzte, vermutlich älteste Theophilus-Manuskript eben das Exemplar „apud Georgium Agricolam“ war (Kodex Gudianus 69, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek). Mit der Schrift „Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter“ (Braunschweig 1774, S. 361, Anm. p) widerlegte er anhand der Schemata „die bis dahin allgemein akzeptierte Behauptung Vasaris, die Brüder Hubert und Jan van Eyck hätten um 1420 die Ölmalerei erfunden.“ Vermutlich noch bevor Hugo von St. Victor im „Didascalicon“ um 1130 die für die Folgezeit maßgebliche Einteilung der artes mechanicae vornahm, war die geforderte „theoretische Fundierung“ durch das Handbuch der Kunsttechniken des Theophilus mit Anweisungen zur Herstellung von Miniatur-, Fresko- und Glasmalerei, von Elfenbein-, Stein- und Goldschmiedearbeiten schon erfüllt worden; der italienische Goldschmied Lorenzo Ghiberti wird die theoretischen Fächer der artes liberales etwa 300 Jahre später konkret als Voraussetzung für eine praktische Kunstausbübung benennen; der

deutsche Goldschmied Albrecht Dürer d. J. wird in etwa 400 Jahren mit seiner Unterweisung und Proportionslehre die Geometrie nachdrücklich in den Mittelpunkt stellen. Außerdem wird er, wenn er die namentlich bekannten und berühmten Künstler der Antike erwähnt, in der alten Tradition eines gerlernten Goldschmieds daran denken, was „Moses schreibt“.<sup>160</sup> Für die ältere Florentiner Traktalliteratur und die Theorie der Malerei bleibt anzumerken, daß nach Theophilus erst Cennino Cennini frühestens um 1390 wieder neue Farben- und Malrezepte von „*vergleichbarem Detailreichtum*“ geliefert hat.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Vgl. Kap. A. 11.

<sup>161</sup> Theophilus/Stromer 1984, S. VI, XII f. u. Anm. 35-40 mit weiterführender Literatur zur technischen Geschichte der Ölmalerei.

#### 4. Die ersten Stadt- und romanischen Künstlergoldschmiede

Im Verlaufe des 11. und 12. Jahrhunderts lösten sich die Handwerker aus der klösterlichen Werkstattgebundenheit und ließen sich als freie Bürger in den Städten nieder. Für das „*Modell der Stadt als freier Bürgergemeinde*“, das heißt mit eigenem Stadtrecht, ist das Gründungsprivileg von 1120 für Freiburg im Breisgau das früheste deutsche Beispiel vor den Stadtgründungen Heinrichs des Löwen (München 1158, Lübeck 1159). Ein Rat als „*Exekutivorgan der Bürgergemeinde*“ erscheint um 1188 zuerst in Speyer und 1190 in Basel. Dem Rat, durch dessen „*Ratschluß die Stadt regiert wird*“, so liest man im 1227 beurkundeten Stadtrecht des Braunschweiger Weichbildes Hagen, gelang es in vielen Städten das Amt des städtischen Richters, die ursprünglich dem Stadtherrn zustehende Gerichtshoheit, während des 13. und 14. Jahrhunderts unter seine Kontrolle zu bringen. Durch die „Zunftrevolution“ wurde die Ratsverfassung im 14. und 15. Jahrhundert schwer erschüttert. Das „*autokratische*“, sich aus den eigenen Reihen ergänzende Regiment, stieß zunehmend auf den Widerstand der übrigen Bürger. Die oftmals von wohlhabenden Einzelhändlern angeführte Opposition der Handwerkszünfte erreichte ihre Höhepunkt, als sich die Zünfte 1396 auch in den großen Städten Köln und Wien durchsetzten. Nach der Blütezeit der Städte im späten Mittelalter und im 16. Jahrhundert „*brachte das Zeitalter des Absolutismus für viele Städte drastische Eingriffe in ihre Freiheit oder gar deren völligen Verlust mit sich.*“ Nach einer jahrhundertlang fast ausschließlich ländlichen geprägten Struktur mit nur wenigen Städten oder stadtähnlichen Siedlungen entstanden vom 12. bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts eine Vielzahl neuer Städte, bevor sich, infolge der enormen Bevölkerungsverluste durch die Pest (1348-1350), die Entwicklung bis zum 18. Jahrhundert verflachte. Nach dieser ersten Urbanisierungswelle machte die städtische Bevölkerung in Deutschland immerhin 10 bis 20 % der Gesamtbevölkerung aus.<sup>162</sup> Die ersten Nachrichten über städtisches Goldschmiedehandwerk stammen aus dem 11. Jahrhundert (z.B. Paris, Lüttich, Gent, Bremen). An erster Stelle aus den wirtschaftlich und politisch weit fortgeschrittenen Städten an der Maas. Um 1100 „*gehören Goldschmiede, Münzmeister und Wechsler schon zur dünnen Führungsschicht dieser Handelsmetropolen.*“<sup>163</sup> Damit ist insbesondere der sozialgeschichtliche Hintergrund von „*Renerus, aurifaber Hoyensis*“, also der des städtischen Goldschmieds Reiner von Huy

<sup>162</sup> Zusammenfassend nach Karl Kroeschell: Vom Bürger zum Staatsbürger. Bürgertum und Stadt in der deutschen Geschichte, in: Kat. Lüneburg 1990, S. 83-88; weiterführend Ennen 1971; Kat. Stadt 1985; E. Isenmann: Die deutsche Stadt im Spätmittelalter 1250-1500. Stadtgestalt, Recht, Stadtrecht, Kirche, Gesellschaft, Wirtschaft, Stuttgart 1988; H. Boockmann: Die Stadt im späten Mittelalter, München 1987; zum Stadtrecht im Mittelalter K. Kroeschell: Deutsche Rechtsgeschichte, Bd. 1 (bis 1250), 9. Aufl., Opladen 1989, S. 219-32 und Bd. 2 (1250-1650), 7. Aufl., Opladen 1989, S. 59-129.

<sup>163</sup> Claussen 1978, S. 47. Zur Geschichte des mittelalterlichen Künstlers in den Städten vgl. Martindale 1972, S. 9-33.

angesprochen, der möglicherweise Entwerfer, Former bzw. Gießer („oder das alles in einer Person“) des bronzenen Lütticher Taufbeckens gewesen ist (**Abb. 17a/b**). Weil er sich in einer zeitgenössischen Urkunde selbst „aurifex“ nennt, wird die Tätigkeit des Goldschmieds im Bereich des Bronzegusses konkret faßbar.<sup>164</sup> Als Leiter der ausführenden Werkstatt (mit Gießhütte) wird er an allen Stadien der Entstehung, von der Planung (Auftrag, Entwurf) bis zur Fertigstellung (Auslieferung, Aufstellung), beteiligt gewesen sein; zugleich hat er den Arbeitsablauf in den Werkstätten organisiert und kontrolliert.<sup>165</sup> Mit dem Lütticher Taufbecken, das kurz vor 1118 entstanden ist, hat die Kunstgeschichte *„immer wieder auf die Antizipation viel späterer Stilstufen hingewiesen.“*<sup>166</sup> Das Taufbecken in der Kirche Saint-Barthélemy in Lüttich (seit 1803) *„steht am Beginn der maasländischen Metallkunst des 12. Jh., doch nicht als Erstlingswerk dieser Epoche, sondern schon als Höhepunkt, der für das ganze Jahrhundert bis hin zu Nikolaus von Verdun die Kunst an Maas und, über diese hinaus, auch die Kunst im Rheinland bestimmt hat.“* Nach dem „Chronicon rhythmicum“ vom Jahre 1118 hat Abt Hellinus von Notre-Dame-aux Fonts in Lüttich (1107-1118) das Taufbecken für seine Kirche in Auftrag gegeben (bis 1796): *„es ist das einzige für Reiner von Huy durch Quellen gesicherte Werk“*. Dieser wurde als Goldschmied identifiziert, der 1125 in einer Urkunde Bischof Alberos I. von Lüttich unter den Zeugen erscheint: „Reinerus aurifaber“; ein Goldschmiedewerk von seiner Hand hat sich nicht erhalten. Erst in einer späteren Chronik wird der Goldschmied Reiner, Bürger von Huy an der Maas, als „Renerus, aurifaber Hoyensis“ erwähnt, der das ehernen Taufbecken in Lüttich geschaffen und mit bewunderungswürdigen Bildern umgeben habe.<sup>167</sup> Sein einziges erhaltenes Werk bezeugt, das der Goldschmied als Angehöriger des Patriziats, er war möglicherweise Ministeriale des Lütticher Bischofs, *„seiner Zeit voraus“* war.<sup>168</sup> Im 12. Jahrhundert war Lüttich, als *„künstlerischer, politischer und wirtschaftlicher Mittelpunkt des Maasgebietes – wie Köln für das Rheinland – sicher auch das Zentrum der Goldschmiedekunst.“* Ob die großen Klöster und Abteien jedoch *„eigene Werkstätten“* zur Herstellung von Goldschmiedewerkstätten hatten, *„läßt sich aus den schriftlichen Quellen und aus den Denkmälern selbst bislang nicht“* erschließen.<sup>169</sup> Ein früheres Beispiel der auswärtigen Bestellung einer Goldschmiedearbeit gibt die Anfrage Gerberts von Reims am Ende des 10. Jahrhunderts ab.<sup>170</sup> Aus der berühmten Trierer Goldschmiedewerkstatt Erzbischof Egberts wünscht er sich Werke,

<sup>164</sup> Nach einem kurzen Abriß der Geschichte des Bronzegusses, der über ägyptische Zeugnisse des 3. Jahrtausends, über den Hinweis auf Tubalkain und die Berufung auf die göttlichen Meister der Stiftshütte und Bundeslade führt, eröffnet Weihrauch 1967, S. 11-13 seine Geschichte der europäischen Bronzestatuetten vom 15. bis 18. Jahrhundert mit dem Lütticher Taufbecken als erster Abbildung seines einführenden Kapitels über die „Bronze und Technik des Bronzegusses“.

<sup>165</sup> Ebd. S. 51f.; Fritz 1982, S. 332 (Lüttich).

<sup>166</sup> Claussen 1978, S. 47.

<sup>167</sup> Kötzsche I 1972, S. 238 u. Kat. Nr. G 1.

<sup>168</sup> Von einer „Frühreife“ der flandrischen Städte spricht Ennen<sup>2</sup> 1975, S. 121.

<sup>169</sup> Kötzsche I 1972, S. 248.

<sup>170</sup> Sie ist aufschlußreich für das mittelalterliche Künstlertum der Goldschmiede; vgl. Kap. A.7.

welche „*Augen und Geist*“ nicht allein durch das Material, sondern durch die „*Schönheit ihrer Formen entzücken würden*“. Egberts „*großes und berühmtes ingenium (Genius)*“ soll Gerberts „*bescheidenes Material durch Hinzufügung von vitrium (Glas) wie auch gefälliger künstlerischer Kompositionen veredeln*.“ Dabei bezieht sich Gerbert auf die Emaillkunst, für die Trier vor allen anderen Städten im späten 10. Jahrhundert berühmt war.<sup>171</sup> Dietrich Kötzsche vermutet für die folgende Zeit, „*daß bestimmte Aufträge nach auswärts, an städtische Goldschmiede vergeben wurden*.“ Einer dieser Goldschmiede war „*gewiß*“ jener selbstbewußte „*aurifaber G.*“, der für Abt Wibald von Stablo gearbeitet hat; es „*bleibt immerhin möglich, daß es Godefroid von Huy war*“, von dem auch zwei erhaltene Werke schriftlich gesichert sind; beide sind jedoch in so ruinösem Zustand und durch spätere Veränderungen verunstaltet, daß eine Vorstellung vom Stil des Godefroid „*aus ihnen nicht mehr zu gewinnen ist*.“ Ungeachtet dessen wurde aus stilgeschichtlichen Gründen in Godefroid/ aurifaber G. auch jener Goldschmied vermutet, der auf Veranlassung von Abt Wibald für Kaiser Friedrich I. Barbarossa mehrere Siegelstempel und Goldbullen angefertigt hat. Ob Godefroid mit dem in der Inschrift am verlorenen Schrein des Hl. Vitonius in der Abtei Saint-Vanne in Verdun genannten „*Godefridus aurifes*“ zu verbinden ist, „*muß offen bleiben*“; aus einer Beschreibung von 1745 geht hervor, daß die „*Längswände denen der beiden Schreine in Huy im Aufbau sehr ähnlich gewesen sein dürften*.“<sup>172</sup>

Der Briefwechsel zwischen dem mächtigen Abt Wibald von Stablo und dem „*Goldschmied G.*“ belegt in jedem Fall, daß einzelne Goldschmiede schon im 12. Jahrhundert direkt mit ihren Auftraggebern verhandelt haben.<sup>173</sup> Der Codex epistolaris Wibaldi enthält die Korrespondenz des Abtes Wibald von Stablo aus den Jahren 1147-1154 und 1156-1157. Darin sind auch der Mahnbrief Wibalds an den „*Goldschmied G.*“ und dessen Antwort überliefert. Dieser erinnert den auf die Erfüllung der übernommenen Aufgaben drängenden Auftraggeber daran, daß sein Geldbeutel leer sei, weil keiner bisher etwas bezahlt habe und sogar der, der seiner Frau Leuchter geben wollte, ihm statt des Lichtes nur Finsternis gebracht habe.<sup>174</sup> Mahnungen säumiger Künstler waren im Mittelalter üblich. Fast immer entschuldigte der Gemahnte die unerfüllte Bestellung mit Geldmangel, so wie dies auch hier der Fall ist.<sup>175</sup> In der Anrede seines Mahnbriefes tritt die persönliche Nähe zwischen Goldschmied und Auftraggeber klar hervor. In seinem Schreiben hebt der Abt das „*Genie*“, die „*geschickten und berühmten Hände*“ und die „*künstlerische Begabung*“ des Meisters

<sup>171</sup> Winter 1986, S. 20; zur Schirmherrschaft Egberts vgl. F. Ronig: Egbert, Erzbischof von Trier (977-993). Zum Jahrtausend seines Regierungsantritts, in: Festschrift 100 Jahre Rheinisches Landesmuseum Trier, Mainz 1984, S. 347-365.

<sup>172</sup> Kötzsche I 1972, S. 248; F. Ronig: Godefridus von Huy in Verdun, in: Aachener Kunstblätter 32 (1966), S. 83ff.

<sup>173</sup> Claussen 1978, S. 47.

<sup>174</sup> Legner 1985, S. 224f.

<sup>175</sup> Kat. Ornamenta 1985, Bd. 1, S. 261, Kat. Nr. B 58 (Ingrid Westerhoff-Sebald).

hervor. Am Ende zeigt er seine Absicht an, dem Goldschmied erneut und dann privat bezüglich der Organisation seines Familienlebens zu schreiben:

*„Bruder Wibaldus, der seine Stellung in der katholischen Kirche allein der Gnade Gottes verdankt, entbietet seinem geliebten Sohn, dem Goldschmied G., Gruß und Segen.*

*Man ist es bei Menschen von deiner Kunst gewöhnt, daß sie öfter ihre Versprechungen nicht einhalten, weil sie mehr in Arbeit nehmen, als sie ausführen können. Die Wurzel allen Übels ist ja die Habgier. Doch sollten dein Genie und deine geschickten und berühmten Hände gar keinen Vorwurf aufkommen lassen, daß du irreführende Zusagen machst. Vertrauenswürdigkeit sollte deine Kunst empfehlen, Wahrhaftigkeit dein Werk begleiten, dein Versprechen tatsächlich auch erfüllt werden, und deine Zusagen sollten den Termin einhalten.*

*Wir glauben, dich hiermit an die Verpflichtung aus deiner Zusage erinnern zu müssen, weil doch kein Verdacht von Unglaubwürdigkeit und Täuschung aufkommen darf bei einem Menschen, in dem eine solche künstlerische Begabung wohnt. Worum geht es uns? Darum, daß du dich unseren Arbeiten, die wir dir in Auftrag gegeben haben, mit Eifer widmest und nicht dazwischen etwas hernimmst, was die Fertigstellung unserer Aufträge behindert. Du weißt, daß wir es mit unseren Wünschen sehr eilig haben, - und was wir wollen, das wollen wir sofort. So sagt ja auch Seneca in seinem Werk ‚De beneficiis‘: ‚Wer schnell gibt, gibt doppelt‘.*

*Wir beabsichtigen, dir später ausführlicher zu schreiben über die Aufsicht und Betreuung deines Hauses, über die Erziehung und rechte Führung deiner Familie und über das Verhalten und die Zucht deiner Frau. Leb wohl.“*

Der Inhalt seines im Original ebenfalls lateinischen Antwortschreibens zeigt den „aurifaber G.“ nicht als devoten Handwerker<sup>176</sup>, sondern als gebildeten Laien<sup>177</sup>, dessen Brief „mit seinen virtuos gesetzten Zitaten, seinen Wortspielen und seiner geradezu raffinierten gedanklichen Entfaltung“, ein bemerkenswertes Zeugnis für das „Selbstverständnis des Künstlers im 12. Jahrhundert“ ist; hier insbesondere für das Selbstverständnis des romanischen Goldschmieds. Sehr deutlich tritt dabei auch ein über Eligius, Einhard, Egbert, Bernward oder Roger/Theophilus traditionell hoher Bildungsstand einzelner Goldschmiede vor Augen; dieser ist für Vvolvinus, Reiner von Huy, Nikolaus von Verdun oder Hugo d'Oignies anzunehmen:

---

<sup>176</sup> F. Rädle: Abt Wibald von Stablo und der Goldschmied G., in: Mittellateinisches Jahrbuch 10 (1975), S. 74-79.

<sup>177</sup> Übersetzung von F. Rädle in: Kat. Rhein und Maas 1973, Bd. II, S. 91 mit lat. Original.

*„Seinem Herrn Wibaldus, durch Gottes Gnaden Abt von Stablo und Corvey, übermittelt G. Gruß und schuldige Ergebenheit.*

*Deine Ermahnungen, die du aus dem Hort deiner Freundlichkeit und Weisheit hervorgeholt hast, habe ich teils mit Vergnügen teils mit gehörigem Respekt aufgenommen. Machten sie mir doch ihr nützlicher und gewichtiger Inhalt wie auch besonders das Ansehen dessen, der sie mir zukommen ließ, schätzenswert. So habe ich sie mir denn auch tief eingeprägt und mir gleichsam zu Herzen genommen, meine Kunst durch Vertrauenswürdigkeit zu empfehlen, bei meiner Arbeit Wahrhaftigkeit walten zu lassen und meine Versprechungen auch wirklich zu erfüllen.*

*Nun liegt es allerdings nicht immer nur bei dem, der die Zusagen macht, sie auch einzuhalten. Meistens nämlich hat der die Verantwortung, dem etwas versprochen wurde, wenn durch ihn die Erfüllung einer Zusage vereitelt oder verzögert wird. Wenn du es also, wie du sagst, mit deinen Wünschen so eilig hast und du das, was du willst, sofort willst, so beeile du dich, daß ich mich bei der Arbeit für dich beeilen kann. Denn ich beeile mich ja und will mich weiter beeilen, wenn ich nur nicht durch die Not aufgehalten werde. Unsere Geldbeutel sind nämlich leer; keiner von denen, für die ich gearbeitet habe, hat schon etwas eingezahlt. Sogar jener, von dem du mir versprochen hast, daß er meiner Frau Leuchter geben werde, hat mir (statt des Lichts) geradezu Finsternis gebracht, da er mich auf seine Wohltat warten läßt.*

*Da nun der bedrängte Mensch sich freut, wenn nach der Leere die Fülle kommt, so hilf doch du meiner Not ab, wende die Arznei an, und gib schnell, damit du doppelt gebest, - und du wirst mich zuverlässig, beständig und schließlich ganz dem Werk für dich hingegeben finden. Leb wohl.*

*Bedenke einmal selbst, wieviel Zeit ist von Anfang Mai bis zum Fest der hl. Margaretha (Juli) und von da an bis zum Fest des hl. Lambertus (September). Dem Verständigen werden diese Worte genug sagen.“<sup>178</sup>*

Von Godefroid de Huy alias aurifaber G. (?) haben sich Fragmente einer Biographie erhalten, die sich auf einen Nachtrag im Totenbuch der Abtei von Neufmoutier und auf die Chronik des Gilles d'Orval (Gesta Pontificum) aus dem 13. Jahrhundert stützt.<sup>179</sup> Im Jahre 1174, kurz vor seinem Tod, wurde „Godefroid, appedain de Huy, à maistre d'orfeivrie, li miedre et li plus experts et subtils ovriers que ons sawist en monde à chel jour, et qui avoit cerchiez toute regions...“, ehrenvoll als Kanoniker in das Stift von Neufmontier bei Huy aufgenommen; er stiftete der Kirche eine Mantelschließe mit Reliquien Johannes des Täufers, die er von Bischof Almaris von Sidon (Libanon) als Bezahlung für einige Gefäße

<sup>178</sup> Kommentiert und in der Übersetzung zitiert nach Kat. Ornamenta 1985, Bd. I, S. 262.

<sup>179</sup> Vgl. Claussen 1978, S. 49 u. 83, Anhang I a/b.

erhalten hat; damit wäre ein weiterer hochmittelalterlicher Stiftergoldschmied identifiziert.<sup>180</sup> Unter dem Eintrag „Commemoratio Godefridi Aurificis fratris nostri“ im Totenbuch der Abtei wird von einer jüngeren Hand des 13. Jahrhunderts „Godefridus aurifaber, civis Hoyensis, et postmodum ecclesie nostre concanonicus...“ genannt und als der beste Goldschmied seiner Zeit gerühmt („vir in aurifabricatura suo tempore nulli secundus“). In der 27jährigen Abwesenheit von seiner Heimatstadt Huy, in der er das Bürgerrecht hatte, soll er viele, ja sogar alle Länder besucht haben. Der Chronist d’Orval zählt auch die wichtigsten Werke auf, die den Ruhm des Goldschmieds als weitgereiste führende Künstlerpersönlichkeit begründen. Es handelt sich dabei einerseits um Stiftungen und andererseits um Auftragsarbeiten, für die Godefrid bezahlt worden ist. Für die Zeit um 1175 ist es durchaus bemerkenswert, daß *„gleichsam ein Werkkatalog des Künstlers geliefert wird“*, welcher aber bei Goldschmieden nicht ungewöhnlich ist. Alles *„spricht für den Ruhm und das gesellschaftliche Ansehen“* des Meisters, *„läßt uns aber völlig im Unklaren über den Aufbau seiner Werkstatt.“* Die Kunstgeschichte hat Godefrid großzügig mit einem Oeuvre ausgestattet, das unsigniert und mit Ausnahme zweier erhaltener Schreine in Huy auch ungesichert ist. D’Orval erwähnt die Schreine des Hl. Domitian und des Hl. Mangold für Notre-Dame in Huy, die wie gesagt beide stark entstellt erhalten sind („...si fut mis en lieu saint Domitien, evesque de Tongre, et en l’autre saint Mengoul, qui fut adont translateis en l’englise Nostre-Damme.“). Die heutige Zuschreibung an Godefrid umfaßt dagegen *„einen sehr bedeutenden Teil der Goldschmiedeproduktion des Masslandes zwischen 1140 und 1170. Für andere Goldschmiede ist da wenig Raum.“* Dies ist schon aus statistischen Gründen unwahrscheinlich, denn eine große Zahl von Goldschmieden ist für das Maasgebiet belegt. Zwar rühmt das Totenbuch die große Zahl der Heiligenschreine von seiner Hand („per diversas regiones plurima sanctorum fecit feretra et cetera regum vasa utensilia“), *„doch eine Art Monopol, wie es die kunstgeschichtliche Stilkritik rekonstruiert, ruft, wenn es zu verifizieren wäre, zusätzliche Überlegungen auf den Plan.“* Ein Monopol für die Großaufträge der Kirche setzt drei Dinge voraus: einen guten Ruf bei den Auftraggebern und direkte Verbindungen zu ihnen, Mobilität und eine leistungsfähige, flexible Werkstatt mit ausgebildeten Leuten, *„die sich je nach dem für ein Vorhaben zusammenfinden und danach wieder auflösen kann.“* Die guten Beziehungen zur Kirche sind durch die Johannesreliquien des Bischofs von Sidon belegbar, denn privater Reliquienbesitz ist zu dieser Zeit selbst beim hohen Adel selten nachzuweisen; eine direkte Verbindung zum Auftraggeber wäre auch aus der Gleichsetzung von Godefrid mit dem aurifaber G. abzuleiten; Mobilität ist im 12. Jahrhundert für Mönche wie „Theophilus qui est Rugerus“ vor sowie wandernden Werkstätten wie die des Nikolaus von Verdun nach Godefrid sicher belegt. Mobilität hat auch Godefrid nach Ausweis der Schriftquellen in hohem Maße besessen, doch einen

<sup>180</sup> Als solche wären Eligius, Einhard, Bernward, Dunstan und andere Kirchenfürsten anzusprechen.



„festen Stamm von Mitarbeitern und einen Troß“ kann sich Claussen kaum vorstellen. Beliebiger lässt sich spekulieren, daß der Goldschmied auch als Zwischenhändler für Reliquien tätig gewesen sein kann. Tatsächlich kam er zu beträchtlichem Reichtum, der wohl ausschlaggebend für seine Aufnahme in die adlige Chorherrenschaft von Neufmoutier gewesen ist. Ein Inventar des 13. Jahrhunderts gibt Godefroid den passenden Beinamen: „le Noble“.<sup>181</sup>

Die Voraussetzungen eines guten Rufes bei den Auftraggebern und direkte Verbindungen zu ihnen, Mobilität und eine leistungsfähige Werkstatt können für den Goldschmied Nikolaus von Verdun vorausgesetzt werden. Es ist ungewiß, ob der berühmte Meister, der sich wie Vvolvinus auf einem seiner Werke auch „Magister“ nennt, mit einem Bürger von Tournai identisch ist. Aus Tournai ist ein Glasmaler namens Nikolaus (Colars) von Verdun bekannt, der ein Sohn des „Nikolaus von Tournai“ gewesen ist; dieser erhielt 1217 in Tournai das Bürgerrecht. Wenn Nikolaus von Verdun d.Ä. und Nikolaus von Tournai ein und dieselbe Person waren, dann ist der Goldschmied ein bürgerlicher Laiengoldschmied gewesen; zumindest am Ende seines Lebens. Sollte sich die Gleichsetzung nicht bewahrheiten, dann liefern, wie im Falle des Vvolvinus, nur die erhaltenen Werke Informationen über den Künstler, der sich als „wandernder Goldschmied“, „mobiler Spezialist“ und Werkstattleiter klassifizieren ließe. Über die Person und das Leben des Nikolaus von Verdun, *„neben Reiner von Huy der bedeutendste Goldschmied des 12. Jh. im Rhein-Maas-Gebiet, ist nichts bekannt.“* Sein Name wird nur durch zwei Inschriften auf Goldschmiedarbeiten überliefert, die damit als *„eigenhändige Arbeiten gesichert sind.“* Es sind dies das später in ein Retabel umgewandelte große Emailwerk der Verkleidung des Ambo der Augustiner-Chorherren-Stiftskirche in Kloster Neuburg bei Wien („...ANNO MILLENO CENTENO SEPTVAGENO NEC VNDENO GWERNHERVS CORDRE SERENO SEXTVS PREPOSITVS TIBI VIRGO MARIA DICAVIT QVOD NICOLAVS OPVS VIRDVNENSIS FABRICAVIT“), der sog. „Klosterneuburger Altar“, sowie der Marienschrein der Kathedrale in Tournai mit einer am Sockel umlaufenden, nicht mehr ursprünglichen, aber nach einer verbürgten Inschrift 1890 erneuerten Inschrift („HOC OPVS FECIT MAGISTER NICOLAVS DE VERDVN CONTINENS ARGENTI MARCAS CIX AVRI VI MARCAS – ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MCCV COSVMMATVM EST HOC OPVS AVRIFABRUM.“). Die Jahresangaben 1181 und 1205 beziehen sich auf die Vollendung der Werke und bezeichnen zugleich *„Anfang und Ende unserer Kenntnis vom Werk“* des Goldschmieds Nikolaus. Das dritte erhaltene Hauptwerk, mit dem der Name eng verbunden bleibt, ist der Dreikönigsschrein im Kölner Dom, dessen Gesamtplanung wie dessen Langseiten im architektonischen Aufbau und in der figürlichen Ausstattung aus stilistischen Gründen *„heute allgemein Nikolaus von Verdun selbst*

---

<sup>181</sup> Skizziert nach Claussen 1978, S. 48f.

zugeschrieben werden.“<sup>182</sup> Die Ausstattung der von Propst Wernher (1168-1194) in Auftrag gegebenen Klosterneuburger Kanzelverkleidung bildet nicht nur das umfangreichste (Grubenschmelz-) Emailwerk (**Abb. 18a/b**), sondern in seinen 51 Darstellungen zugleich das „umfassendste typologische Programm, das aus dem 12. Jh. erhalten geblieben ist.“<sup>183</sup> Allerdings wurden sechs Emailplatten, die zwischen 15 und 20 cm hoch sind, erst im 14. Jahrhundert hinzugefügt, als man die ursprüngliche Verkleidung des mit dem Kreuzaltar verbundenen Ambo in ein Triptychon umwandelte; die Rückseiten wurden mit Tafelbildern versehen. In seinen gewaltigen Ausmaßen, einer Höhe von 108,5 cm des heutigen Zustandes ohne Holzrahmen und einer Breite von 403 cm (Seitenflügel je 120,5 cm und Mitteltafel 263 cm), ist der Klosterneuburger seit 1331 das frühe Beispiel eines Flügelretabels, das auf der Festtagsseite keine Schreinplastiken, sondern innen und außen Malereien in Email als traditionelle Spezialität des Goldschmieds zeigt (**Abb. 18b**). In vier Zeilen, die von links nach rechts sowie von oben nach unten verlaufen, ist eine Widmungsinschrift zu lesen, die zunächst das Bildprogramm kommentiert, dann den Auftraggeber sowie den ausführenden Künstler der Marienstiftung passiv erwähnt und schließlich die Umgestaltung als neuerliche Christusstiftung anzeigt:

*„Wie die Heilsgeschehnisse der Zeitalter übereinstimmen, siehst du in diesem Werk dargestellt. Die Anfänge der Welt suche in der ersten Zone; die Schattenbilder des Gesetzes sind in der unteren; in der Zwischenzone gibt die Gnade den noch währenden Zeitabschnitt. Was früher die Propheten in dunklem Vorbilde sangen, das macht klar die neue Zeugung des Schöpfers, die in göttlicher Kraft kam, den Fall zu heilen, der durch die Schlange die beiden Stammeltern vertrieben hat. Wenn du die Vorschriften des alten Gesetzes recht überdenkst, so enthalten sie in ihrer äußeren Gestalt fast nichts von der Herrlichkeit. Daraus wird offenbar, daß sie wahrhaftig nur das Vorbild jenes Gesetzes gewesen sind, das die göttliche Liebe der zweiten Schöpfung schenkte. Im Jahre Tauseneinhundertsiebzigundelf hat frohen Herzens Wernher, der sechste Propst, Dir, Jungfrau Maria, das Werk geweiht, das Nikolaus von Verdun verfertigt hat. Im Jahre Tausendreihundertzwanzigundelf hat Propst Stephan aus dem Geschlecht der Syrndorf dieses vergoldete und durch Tafeln erneuerte Werk für Christus hierher übertragen, vom Kreuzaltar, von der Bilderwand, an der es vorher angefügt und um den Ambo herumgelegt war.“<sup>184</sup>*

<sup>182</sup> Kötzsche II 1972, S. 314. Aus dem Wormser Dom gibt es weitere Hinweise auf ein Werk seiner Hand; vgl. Claussen III 1985, S. 447.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Zitiert nach Legner 1982, S. 190f.; vgl. Nr. 420f. weiterführend zum Bildprogramm und mit lat. Originaltext; eine sich wiederholende horizontale Beschriftung der drei Bildreihen lautet oben: ANTE LEGEM (Zeit vor der mosaischen Gesetzgebung); mittig: SVB GRACIA (unter der Gnade); unten: SVB LEGE (Zeit nach der mosaischen Gesetzgebung).

Es wird angenommen, daß sich Nikolaus von Verdun schon vor seiner Berufung nach Klosterneuburg *„als Meister von Rang ausgewiesen hatte“*, doch es ist bisher nicht gelungen, *„vorausgehende Werke seiner Hand oder auch nur seiner Werkstatt zu bestimmen.“* Stilgeschichtlich schließen sich die Propheten der Langseiten des Dreikönigsschrein (**Abb. 19a/b**) unmittelbar an die *„zuletzt entstandenen Tafeln“* in Klosterneuburg an. In Köln sind die Apostel im oberen Geschoß der Langseiten *„offenbar nach den Propheten entstanden“*; sie lassen den Stil des Nikolaus zwar noch deutlich erkennen, *„stehen aber in der Intensität des Ausdrucks offenkundig hinter den Propheten zurück“* und weisen deshalb *„bereits auf die Figuren“* am Marienschrein von Tournai. Dieses *„letzte Werk des Nikolaus, das erhalten ist und das als sein Alterswerk gilt, steht nicht nur am Ende seines Schaffens, sondern auch am Ende einer Epoche, für das Rhein-Maas-Gebiet am Ende des ‘Goldenen Zeitalters’ der ‚Art Mosan‘.“*<sup>185</sup> Sehr eindrücklich unterstreicht der Dreikönigsschrein als der bedeutendste und größte aller derartiger Miniaturarchitekturen in der führenden maas- und rheinländischen Goldschmiedekunst des 12. und frühen 13. Jahrhunderts die Affinität des Goldschmieds zur Architektur. Er folgt hier nicht nur einem Typus des Reliquiars nach, sondern legt eine gattungsübergreifende Tätigkeit des früh- und hochmittelalterlichen Goldschmieds nahe. Zumindest sind die Werke, der Einhardsbogen, das Arnulfziborium oder der Dreikönigsschrein im Kontext zeitgenössischer und/oder in der Rezeption antiker architektonischer Formensprache konzipiert worden. *„Ähnlich wie das Bauwerk der ‚magister operis‘ bestimmt“*, so schreibt Legner zu Nikolaus von Verdun, *„prägt hier ein entwerfender und ordnender Geist die Gestalt des Ganzen.“*<sup>186</sup> In Anlehnung an einen älteren Kollegen des Nikolaus von Verdun, den Klostergoldschmied Roger von Helmarshausen, wird Benvenuto Cellini in seinem Traktat etwa 350 Jahre später von einer „Universalität“ des Goldschmieds sprechen. Material und Techniken des Dreikönigsschreins machen diese in Kurzform schon hier offensichtlich: *„Eichenholzkern, Gold, Silber und Kupfer getrieben, vergoldet, Zellenschmelz, Grubenschmelz, Braunfirnis, Mischschmelz, Stanzwerk, Bronzeguß vergoldet, Filigran, Edel- und Halbedelsteine, antike Gemmen und Kameen.“*<sup>187</sup> Der Ruf des Nikolaus von Verdun, einer *„der größten Künstler des Mittelalters“* gewesen zu sein, gründet an erster Stelle auf den vergoldeten Silberreliefs der Propheten am Kölner Dreikönigsschrein (**Abb. 19c/d**), die eine intensive Antikenrezeption auszeichnet und ein Studium der Natur im Sinne des aristotelischen Nachahmungsprinzips voraussetzen. Die Zuschreibung an Nikolaus von Verdun ist durch den Nachweis erbracht, daß in Klosterneuburg, Köln und Tournai jeweils die gleichen Meister gearbeitet haben, *„ja sogar die gleichen Punzen benutzt wurden.“* Diese ökonomische Form der Wiederverwendung von „Stempelabdrücken“, die

<sup>185</sup> Kötzsche II 1972, S. 314.

<sup>186</sup> Legner 1982, S. 96 sowie 98ff. zum Vergleich zwischen „Bauwerk und Reliquienkasten, monumentaler Architektur und transportablem, tragbarem Schaugerät“.

<sup>187</sup> Ebd. S. 191, Nr. 422-435 sowie Abb. 30 u. 39 weiterführend zum Dreikönigsschrein.

über Generationen benutzbar waren, weist, neben der Vorlagenverarbeitung und der Mobilität, auf die Probleme einer linear gedachten Stilgeschichte hin. Der eigenhändige Anteil des berühmten Goldschmieds bleibt offen, wenngleich die Tendenz generell dazu neigt, die handwerklich qualitätvollsten oder künstlerisch innovativsten Partien an den namentlich bekannten Meister zu vergeben; bezeichnend ist die Diskussion um die von Vvolvinus angefertigte Vorder- oder Rückseite des Mailänder Goldaltars, an deren Stelle eine Einschätzung treten sollte, die auch für Nikolaus von Verdun gelten muß:

*„Da wir innerhalb der Werkstatt aber nicht mit Sicherheit unterscheiden können, welches die persönliche Handschrift des signierenden Hauptmeisters ist, schließt die Benennung auf Nikolaus von Verdun immer andere Künstler mit ein, die ein jeder für sich technisch und künstlerisch zu den hervorragendsten Vertretern ihres Fachs gehören. Das vorausgesetzt, ist es wohl eine einleuchtende Überlegung, wenn man für die hohe Qualität und die Homogenität der Werkstattgruppe das Beispiel und damit die Autorität des Hauptmeisters verantwortlich macht.“<sup>188</sup>*

An ihrer künstlerischen Handschrift hat Richard Hamann-MacLean fünf bis sechs Mitarbeiter der Klosterneuburger Ambo-Werkstatt unterscheiden können, die zum großen Teil auch am Dreikönigsschrein gearbeitet haben<sup>189</sup>; noch in Tournai sind Künstler dabei, die schon in Klosterneuburg tätig waren. Daraus wird abgeleitet, daß „nicht nur einzelne Goldschmiede“, sondern „ganze Werkstattgruppen“ gereist sind; das Beispiel des Hl. Oswald wurde schon genannt.<sup>190</sup>

Im 12. Jahrhundert lassen sich äußere Anzeichen (Reichtum und Bildung) dafür erkennen, daß die Goldschmiede „die ersten Schritte zu einer relativen künstlerischen Autonomie“ bereits getan hatten. Als Stifter von Klöstern und Kirchen traten sie zugleich „in Konkurrenz mit dem Adel“.<sup>191</sup> Der Goldschmied Hugo arbeitete im oder für das Kloster des Hl. Nikolaus von Oignies (Diözese Lüttich), dessen reicher Schatz nach der Auflösung des Klosters 1818 den Schwestern Unserer Lieben Frau in Namur übergeben wurde. Nach der Chronik von Oignies (Mons, Staatsarchiv) wurde Hugo vor 1187 in Walcourt geboren und hatte drei Brüder, von denen der älteste Aegidius hieß. Unter seiner Leitung gründeten die Brüder in Oignies einen Konvent, dem Aegidius bis zu seinem Tode 1233 vorstand. Laienbruder Hugo war ein gesuchter Goldschmied, der seinem Kloster zwischen 1229 und 1246 unter anderem ein kostbares Evangelistar mit Prachteinband von eigener Hand gestiftet hat. Die Zahl der

---

<sup>188</sup> Claussen III 1985, S. 447.

<sup>189</sup> R. Hamann-MacLean: Der Dreikönigsschrein im Kölner Dom. Bemerkungen zur Rekonstruktion, Händescheidung und Apostelikonographie, in: Kölner Domblatt 33/34 (1971), S. 43ff.; R. Hamann-McLean: Byzantinisches und Spätantikes in der Werkstatt des Nikolaus von Verdun, in: Kölner Domblatt 42 (1977), S. 243ff.

<sup>190</sup> Grundlegend und weiterführend Claussen 1978, S. 50.

<sup>191</sup> Ebd. S. 47 u. Anm. 10 m. Beispielen.

erhaltenen Werke, die seiner Werkstatt zugeschrieben werden, ist verhältnismäßig hoch. Zwei, möglicherweise drei von ihnen sollen signiert sein. Eine weitere, 1238 datierte „*Signatur*“, fand sich auf einem Pergament neben den Reliquien eines unsignierten Petrusreliquiars. So spricht *„vieles dafür, daß Hugo vor allem die Werke signiert hat, mit deren Stiftung er selbst verbunden war. Niemals vergißt er in seinen gesicherten Signaturen eine Fürbitte.“*<sup>192</sup> Mit dem von Hugo d'Oignies am Rippenreliquiar des Apostels Petrus im Schatz von Namur gegebenen Datum 1238 findet *„jene Entwicklung“* ein Ende, deren Anfang *„Nikolaus von Verdun mit dem Klosterneuburger Altar 1181“* gegeben hat. Das *„an der klassischen Antike ausgerichtete Ideal der spätromanischen Goldschmiedekunst“* -es führt über die Hoch- und Frühromanik Reiners von Huy und Bernwards von Hildesheim auf den karolingischen Einhard zurück- wurde jetzt von den neuen Idealen der Gotik abgelöst. Oft ist dieser Wechsel am Dreikönigsschrein behandelt worden, dessen *„Rückseite die Reimser Gotik widerspiegelt.“* Die plastische Struktur dieser Rückseite nimmt *„die Architektur des 1248 begonnenen gotischen Kölner Domchores gleichsam vorweg.“* Der Einfluß der gotischen Reimser Kathedralskulptur auf die Kölner Goldschmiedekunst der zwanziger Jahre sowie auf die Aachener Goldschmiedekunst der dreißiger Jahre des 13. Jahrhunderts, ist auch am Werk des Hugo d'Oignies *„oft spürbar und über den Vergleich mit Villard d'Honnecourt besonders klar erkennbar.“*<sup>193</sup> Der Buchdeckel des Goldschmieds Hugo d'Oignies (**Abb. 20a**) zeigt auf der Vorderseite die Kreuzigung und auf der Rückseite die Maïestas Domini mit den vier Evangelistensymbolen in einem vertieften Mittelfeld (Namur, Le Trésor d'Oignies aus Soeurs de Notre Dame). Zu der reich verzierten Rahmenleiste leitet ein schräges Band mit Blattrankenvoluten aus gestanztem Silber über. Das Ornament der Rahmenleisten *„ist von außerordentlichem Rang“*; fein gearbeitetes Rankenwerk ist vor den Metallgrund gelegt. An die Ranken sind Trauben, Rosetten und Blätter, kleine Jäger und Tiere gelötet, die aus Silber gestanzt und vergoldet worden sind; Metallblüten betonen die Ecken. Für die in den Rahmen eingelegten Edelsteine wurden u.a. antike Gemmen verwendet. Das Rahmenband wird unterbrochen von sechs Niellotäfelchen, die oben und unten je zwei Drachen zeigen. Die obere Tafel der rechten Seite zeigt einen Engel, die darunter liegende den Patron des Stiftes von Oignies, der inschriftlich bezeichnet ist (Hl. Nikolaus von Myra). Analog erscheint auf der linken Seite oben wieder ein Engel. Darunter, ebenfalls inschriftlich bezeichnet, eine Figur namens „HUGO“ (**Abb. 20b**).<sup>194</sup> Die um das Mittelfeld umlaufen Inschrift nennt sowohl den Stifter als auch den Künstler. Aus ihr geht klar hervor, daß Stifter und Künstler identisch sind:

<sup>192</sup> Claussen I 1985, S. 266 u. Anm. 24 m. Lit.

<sup>193</sup> Kat. Rhein und Maas 1972, S. 344-357 m. Lit. (Kap. Schatzkunst des 13. Jahrhunderts), Kat. Nr. M 1-M 12 (Anton von Euw), hier S. 344

<sup>194</sup> Damit wäre nach Vvolvinus (Abb. 12d) zunächst ein weiteres mittelalterliches Selbstbildnis genannt. Die Reihe läßt sich an wenigen Beispielen aber kontinuierlich verfolgen. Sie schließt sich über Ghiberti (Abb. 38b u. 41c) und Filarete (Abb. 42b/c) bis zur Renaissance; vgl. Kap. B. 1.

*„+ LIBER SCRIPTVS INTVS ET FORIS HVGO SCRIPISIT INTVS QVESTV FORIS MANV + ORATE PRO EO + ORE CANVNT ALII CHRISTVM CANIT ARTE FABRILI HVGO SVI QVESTV SCRIPTA LABORIS ARANS. (Das Buch ist innen und außen beschrieben. Hugo schrieb es: innen auf seine Kosten, außen mit seiner Hand. Betet für ihn. Die einen preisen Christus durch das Wort, Hugo aber durch seine Kunstfertigkeit, indem er die Linien der Arbeit mit Mühen einpflügt.“<sup>195</sup>*

Die Verfertiger der meisten mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten bleiben namentlich unbekannt. Mit den überlieferten Namen, deren Zahl im Laufe des Mittelalters stark zunimmt, lassen sich in der Regel keine erhaltenen Werke in Verbindung bringen; die im Gefolge des Eligius bis hier „ausführlicher“ behandelten Goldschmiede sind Ausnahmen. Sie repräsentieren indirekt auch deshalb, direkt aber wegen der kunsthistorischen Bedeutung ihrer Werke, die über Vvolvinus, Einhard, Bernward, Reiner und Godefroid von Huy, Nikolaus von Verdun bis Hugo d’Oignies als Leitwerke ihrer Epoche verzeichnet sind, den höchsten Status der führenden Meister. Roger von Helmarshausen, Godefroid de Huy und Nikolaus von Verdun gehören zu den ersten Goldschmieden, denen ein verhältnismäßig umfangreicher und erhaltener Werkbestand zugeschrieben werden kann. Mit anderen Worten: sie gehören zu den ersten Künstlern, die ein Oeuvre hinterlassen haben, das von der Stilgeschichte bis heute immer wieder neu geordnet werden kann. Im Gegensatz dazu steht, nicht anders in den folgenden Jahrhunderten, die übliche Überlieferung des namentlich bekannten und dennoch anonymen Meisters.

Die Stadt Köln gilt als *„eines der wichtigsten Zentren der Kunstproduktion in romanischer Zeit, ohne daß wir auch nur ein einziges Kunstwerk sicher mit dem Namen seines Autors verbinden können“*. Dies obwohl die bisher veröffentlichten Schriftquellen eine *„ganze Reihe von begüterten Künstlern“* nennen, die zumeist Goldschmiede waren. Verwandtschaftliche Beziehungen und Immobilienbesitz lassen sich nachweisen, aber *„die Frage, welche der erhaltenen Werke mit diesen überlieferten Namen zu verbinden sind, sie muß offen bleiben.“<sup>196</sup>* In den Kölner Urkunden des 12. und frühen 13. Jahrhunderts sind *„von allen Handwerkszweigen“*, in den künstlerisch gearbeitet wurde, *„neben einigen Steinmetzen nur die Goldschmiede in nennenswerter Zahl vertreten“*.<sup>197</sup> Dies erklärt sich aus dem Inhalt der Verträge, die Haus- und Grundbesitz regeln. Demnach sind Maler *„in dieser Zeit offenbar niemals zu dem Wohlstand gelangt, der ihnen Grundstücksgeschäfte erlaubt hätte: ein*

<sup>195</sup> Kat. Rhein und Maas 1972, Kat. Nr. M 6/ 7; Kat. Ornamenta 1985, Bd. 1, Kat. Nr. 52 (Ingrid Westerhoff-Sebald); Legner 1985, S. 214. Die mittelalterliche Analogie zwischen der Buchstaben- und der Goldschmiedekunst wird in Kap. A.7 behandelt.

<sup>196</sup> Claussen II 1985, S. 369 weist einführend auf die mittelalterliche Kunstgeschichte „ohne Namen“ sowie mit Fritz 1982, S. 16f. u. 21ff. auf die Überlieferungssituation hin (1 %).

<sup>197</sup> Die Auswertung basiert zum großen Teil auf „Schreinsurkunden“ des 12. Jahrhunderts sowie auf 2 % edierter Urkunden (von etwa 150.000).

*Wohlstand, den die Goldschmiede mit solchen Berufen wie Metzgern und Müllern teilten.“*

Zwei Goldschmiede, Fridericus und Theodoricus, sowie ein Steinmetz namens Winant, wurden schon im 12. Jahrhundert in die Liste der Großbürger aufgenommen. Edith Ennens Feststellung, daß die Goldschmiede in den mittelalterlichen europäischen Städten der einzige handwerkliche Berufsstand waren, der in das von Kaufleuten dominierte Patriziat der Stadt Aufnahme fand, kann im Blick auf die Geschichte des Künstlers in doppelter Weise präzisiert werden: (1) unter den mechanischen Künstlern der armatura gebührt nicht den Malern oder Bildhauern, sondern den Goldschmieden der sozial- oder gesellschaftsgeschichtlich höchste Rang, denn sie gelangten als *„erste unter allen künstlerischen Berufen im Bürgertum der Städte und an den Höfen der Fürsten zu ehrenvollen Stellungen“*. (2) die ökonomische und politische Annäherung der Goldschmiede an den Kaufmanns- und Bankiersstand, der bislang selbst eine mechanische Kunst repräsentierte (mercatoria/ navigatio), wird sich hinsichtlich des zukünftigen Berufsbildes (Verlagsgoldschmiede) sowie einer Aufwertung seiner „ars“ durch Mathematisierung von Wichtigkeit erweisen.<sup>198</sup>

Die aus Kölner Urkundeneditionen ohne Berufsregister von Claussen erstellte Liste von Kölner Goldschmieden liest sich etwa wie folgt: 1. Adelbret aurifex; erwähnt 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts in der Laurenzpfarre. 2. Fridericus aurifaber; Großbürger und Hausbesitzer, sechs Erwähnungen um 1150, verstorben 1171-72. 3. Gerardus aurifex; zwischen 1165 und 1172 als Hausbesitzer in der Laurenzpfarre erwähnt. 4. Gerbertus aurifex; Hausbesitzer in der Nietherich-Pfarre zwischen 1135 und 1158. 5. Her(i)mannus aurifaber; zwischen 1175 und 1191 als Hausbesitzer in der Laurenzpfarre erwähnt, fünf spätere Eintragungen der Erben. 6. Mauritius aurifaber; kauft um 1200 ein Haus, zwei spätere Erwähnungen. 7. Phillipus aurifex; bald nach 1170 Hausbesitzer in der Columbapfarre. 8. Reynardus aurifaber; Lorenzpfarre um 1240. 9. Rudolf aurifex; vor 1200 in einer Bürgerliste der Lorenzpfarre verzeichnet. 10. Theodericus (Thedericus, Tidricus) aurifaber/ aurifex; verzeichnet in den Großbürgerlisten 1135 bis 1180, außerdem mehrfach in der Gildeliste als „Tidricus campanarum fusor“ und als „Tiderich de Brismich“. 11. Godefridus campanarum fusor; da der Goldschmied Theodericus (vgl. Nr. 10) als Glockengießer erwähnt wird, *„könnte es sich hier auch um einen Goldschmied handeln.“* 12. Eilbertus Coloniensis; Eilbertus, der in den Urkunden nicht genannt wird, ist der *„einzige Kölner Goldschmied“*, der in seiner künstlerischen Leistung beurteilt werden kann (**Abb. 21a-c**), denn er signierte ein Hauptwerk des Welfenschatzes auf der Bodenplatte (Verschlußrahmen der Reliquienkammer): EILBERTUS COLONIENSIS ME FECIT. Obwohl sonst *„nichts über diesen Künstler bekannt ist, zählt sein Name aufgrund der hohen Qualität seines Werkes zu den bedeutenden der*

---

<sup>198</sup> Ennen <sup>2</sup>1975, S. 169; Claussen II 1985, S. 369.

*mittelalterlichen Kunstgeschichte.*“ Diese hat eine große Gruppe von Werken in Niedersachsen und im Rheinland „mit ihm in Verbindung gebracht“, allein eine Datierung seines Werkes, des berühmten „Eilbertus-Tragaltars“, konnte bislang nicht geleistet werden; ist er nun um 1130 oder erst um 1160 entstanden? Unabhängig davon bleibt sogar seine Kölner Herkunft offen, weil das „Coloniensis“ für manchen allein auch nur den Herstellungsort bezeichnet.<sup>199</sup> 12b. „Unbeweisbar, aber auch nicht völlig abweisbar“, ist auch die These, Eilbertus sei identisch mit einem Gönner der Abtei Knechtsteden, dem Goldschmied Albertus, der dort vor 1181 tätig war. Albertus sei, so berichtet die Gründungsgeschichte des Klosters, ein großer Teil des Kreuzganges und das Dormitoriumsgebäude zu verdanken; im Kreuzgang habe er für sich und seine Arbeiter zudem ein Haus errichtet. Ob Albertus aus Köln kam, ob er nur Stifter oder auch Baumeister war, muß offen bleiben; Rukerus und Hapernus, die beiden anderen Stifter, waren Kölner Bürger. Abgesehen „von dieser Frage und der möglichen Identifizierung mit Eilbertus bleiben für den Goldschmied in Knechtsteden auch andere Fragen offen: Was bedeutet es, wenn der Nekrolog der Abtei des ‚Alberti sacerdotis et canonici aurifabri‘ gedenkt? Hat sich der reiche Goldschmied mit seiner Stiftung in das Kloster eingekauft? Ist er auch der Bildhauer der bekannten Kreuzgangskapitelle, wie vermutet wurde? Der Wortlaut der Chronik läßt eine solche Vermutung durchaus zu.“ 13. Sicher aus Köln stammt ein Goldschmied, für den Königs- und Kaiserurkunden ausgestellt wurden: Dietrich von Boppard (Dietricus aurifaber de Colonia/ Dietricus Boppardiae aurifaber). Für seine Verdienste gab König Heinrich VII. 1228 seinem Goldschmied („Dietrici aurifabri nostri de Colonia tamquam bene merito...“) ein Haus in Boppard zu rechtem Lehen. Aus einer Urkunde, die Kaiser Friedrich II. 1240 im Lager Faenza ausstellte, geht hervor, daß der Goldschmied auch mit dem Bopparder Marktamt belehnt war. Der Kaiser gestattete dem Goldschmied den Verkauf seiner Lehen an den Landgrafen Heinrich von Thüringen, der sie als Afterlehen an einen Ministerialen des Kaisers geben sollte. Das Haus aber, das 1228 verliehen wurde, blieb weiter im Besitz der Familie. Noch 1258 bestätigte König Richard Cornwall der Witwe, die inzwischen einen Wormser Goldschmied namens Gottfried geheiratet hatte, den Bopparder Besitz.<sup>200</sup> Den 13 Goldschmieden, die in Köln im 12. und frühen 13. Jahrhundert namhaft zu machen sind, stehen „kein Maler und nur wenige Steinmetze gegenüber“. Wieder wurde ein Goldschmied genannt, der, wie Reiner von Huy, im Bereich des Bronzegusses tätig gewesen ist (Theodericus).<sup>201</sup> Mit Eilbertus wurde der Name eines Künstlergoldschmieds verzeichnet, dessen Oeuvre ebenso unbekannt wie seine Persönlichkeit bleibt. Sein Ruhm gründet im Status eines einzigen Werkes. Unabhängig von der Identität mit dem Goldschmied Albertus

<sup>199</sup> Kötzsche 1986, S. 69f. m. Abb. S. 98f.

<sup>200</sup> Claussen II 1985, S. 370f. mit Nachweisen.

<sup>201</sup> Diese Spezialisierung wird im 15. und 16. Jahrhundert in Italien ihren Höhepunkt erreichen; von Ghiberti bis Cellini insbesondere in Florenz; vgl. zunächst Kap. A. 8.



und dessen fraglicher Tätigkeit als Baumeister erinnert dessen Lebenslauf auch an den „Stiftergoldschmied“ Hugo d'Oignies. Der Kölner Goldschmied Dietrich, der in Boppard ansässig wurde, hat wichtige Aufgaben für König Heinrich VII. erfüllt und ist, nach Eligius und Einhard, das Beispiel eines privilegierten Hofgoldschmieds (Hoflieferanten). Bei dem königlichen Lehen handelt es sich um eine Bezahlung, die der Herrscher aus seinem staufischen Hausbesitz am Mittelrhein, dem sog. Bopparder Reich, vergeben hat. Der Vermutung, Dietrich hätte hier als Münzmeister gewirkt, wurde widersprochen.<sup>202</sup> Schon für das Ende des 12. Jahrhunderts ist in Köln eine *„zunftähnliche Vereinigung, jedenfalls ein Haus der Goldschmiede“*, gesichert. In einer Urkunde Erzbischof Adolfs von Altena werden die Kölner Goldschmiede und „husgenote“ (Münzerhausgenossen) im Jahr 1200 als Empfänger von Pfründen an der erzbischöflichen curtis Hagen genannt, die schon von seinem Vorgänger vergeben worden waren. Das deutet darauf hin, *„daß Goldschmiede mit den Münzerhausgenossen einen Verband bildeten und in ministerialen Diensten des Erzbischofs eine wichtige Rolle in Finanzdingen spielten.“*<sup>203</sup> Die „Vorgeschichte der Kölner Zunft“ läßt somit doppelt an das Berufsbild des Zunftpatrios denken, der Goldschmied und Münzmeister gewesen ist. Auf die herausragende gesellschaftliche Stellung der Goldschmiede weist der Umstand hin, daß außer den Kaufleuten nur Goldschmiede in die Richerzeche, den patrizischen Rat der Stadt Köln, aufgenommen wurden.<sup>204</sup> Eine Kölner „fraternitas aurifabrorum“ ist für 1259 bezeugt, eine Satzung der Kölner Goldschmiedezunft aber erst seit Anfang des 14. Jahrhunderts überliefert. Scharfe Aufnahmebedingungen machen nunmehr deutlich, daß die Goldschmiede zusammen mit den Gewandschneidern zu *„den angesehensten, das heißt reichsten Zünften“* gehörten. Einen *„derart hohen sozialen Rang der Goldschmiede darf man auch für das 12. Jahrhundert postulieren.“* Nach den älteren Urkunden haben vier oder fünf Goldschmiede *„etwa jeweils zur gleichen Zeit gewirkt“*. Damit ist aber nur ein *„Bruchteil der Gesamtzahl“* überliefert; sicher waren es weniger als im Jahr 1395, in dem 122 Goldschmiede und Goldschläger gleichzeitig tätig waren.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup> Claussen II 1985, S. 371: *„Offenbar resultieren seine Verdienste aus seiner Tätigkeit als Goldschmied. Der Kaiser beschäftigte in Foggia einen Goldschmied namens Manfred. Vielleicht hatten die staufischen Herrscher dieser Zeit auch nördlich der Alpen, erst in Köln und später in ihrer Stadt Boppard einen Künstler, der ihnen in gleicher Weise verpflichtet war.“*

<sup>203</sup> Ebd. S. 369.

<sup>204</sup> Claussen 1978, S. 51.

<sup>205</sup> Claussen I 1985, S. 263.

## 5. Hochmittelalterliche Hofgoldschmiede

In seiner erweiterten Habilitationsschrift stellte Martin Warnke fest, daß die *„Beziehungen der bildenden Künstler zu den Höfen (...) erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts genauer bestimmbare und eigentümliche Formen“* annahmen. Bis dahin hatten den Höfen *„vornehmlich die Klosterwerkstätten zur Verfügung gestanden“*. Als die Könige Westeuropas zunehmend *„von festen Verwaltungszentren aus den intensiveren Ausbau ihrer Herrschaft“* betrieben, begannen sie, sich *„des Reservoirs an Laienhandwerkern zu bedienen, das sich in den Städten ausgebildet hatte.“* Innerhalb der Geschichte des Künstlers konnte dieser Ablösungsvorgang am englischen Königshof verfolgt werden. Hier war *„seit 1237 der vielseitige Mönch Edward aus der Westminsterabtei regelmäßig im königlichen Palast beschäftigt“*, der ein Goldschmied war. Diesem stand seit 1259 ein weiterer Mönch namens William zur Seite, der verschiedentlich als *„the King’s beloved painter“* bezeichnet wird. Die königlichen Hofrechnungen von 1257 erwähnen einen *„magister Petro de Ispannia“* als *„pictor regis“*, der offensichtlich als *„zugereister spanischer Maler am englischen Hofe eine feste Anstellungen erhalten hat“*; dabei bleibt fraglich, ob Petro Mönch gewesen ist. Seit 1264 war schließlich der Laie Walter von Durham in einer *„camera picta“* im Westminsterpalast tätig. Ab 1267 wurde er *„the King’s Painter“* genannt und erhielt ein Jahresgehalt von sieben Schilling. Sein Sohn Thomas folgte im Amt und stand seit 1307 den Hofmalern als *„Kings’s Chief Painter“* vor:

*„Diese Daten liefern schon wesentliche Merkmale des Amtes eines Hofmalers: Er erhielt einen Titel, ein festes Gehalt, Sonderprämien (...) und er konnte Verfügungsgewalt über andere angestellte Maler gewinnen.“<sup>206</sup>*

Ein Titel, ein festes Gehalt, Sonderprämien und Verfügungsgewalt über andere Künstler begegneten mit Eligius mehr als 600 Jahre zuvor am merowingischen Königshof. Einige Jahrzehnte nach dem königlichen Hofmaler Walter von Durham wird auch von Warnke mit dem ersten fest installierten Künstler am Kaiserhof in doppelter Hinsicht auf eine Sonderstellung der Goldschmiede hingewiesen. 1338 versuchte die Stadt Siena, die sich damit auch bemühte einen *„erfahrenen und berühmten Künstler zur Pflege ihrer Hofbeziehungen verfügbar zu haben“*, den in Neapel weilenden Lando di Pietro für den neuen Dombau zu gewinnen.<sup>207</sup> Dieser Lando ist wohl identisch mit einem gleichnamigen Goldschmied, *„der 1311 von der Stadt Siena mit der Eisernen Krone zu Heinrich VII. nach*

---

<sup>206</sup> Warnke <sup>2</sup>1986, S. 16f. m. Nachweisen.

<sup>207</sup> Ebd. S. 26: *„In der Urkunde, die Landos Rückberufung formuliert, heißt es, der Künstler halte sich in Neapel auf, ‘damit er dort seinen Ruhm vermehre (honorem augeat)’ , daß aber seine Rückkehr nach Siena wünschbar sei, ‘weil ein Mann von solcher Güte von Siena nicht fern und abwesend sein sollte’. Die Kommune registrierte, daß es dem Ruhm und der Ehre des Künstlers zugute kam, wenn er an einem Hof reüssierte; dann auch wurde er für die Stadt interessant. Wie Giotto in Florenz, so wurde Lando in Siena sowohl das Amt eines Dom- als auch das eines Stadtbaumeisters übertragen.“*

*Mailand entsandt worden war“* und seit 1312 zur ständigen Gefolgschaft des Kaisers gehörte.<sup>208</sup> Diese Daten sichern Lando einen bedeutenden Platz in der „Vorgeschichte des modernen Künstlers“. Er gründet in einer Tradition, welche innerhalb der Geschichte des Hofkünstlers ebenfalls zum merowingischen Schutzpatron der Goldschmiede führt:

*„Es wäre dies wohl der erste nachweisbare, fest engagierte Künstler in der Umgebung eines Kaisers, wobei in Rechnung zu stellen ist, daß die Goldschmiede am Hofe immer schon eine besondere Rolle gespielt haben – wie etwa die Legende um den hl. Eligius erkennen läßt.“*<sup>209</sup>

Die Frage nach dem ersten nachweisbaren und fest engagierten Künstler in der Umgebung eines Kaisers wird offen bleiben; sie hängt von der Interpretation der Schriftquellen ab. In der Geschichte des Künstlers sollte Einhard, der neue „Bezaleel“ und Biograph Karls des Großen, nicht vergessen werden, dessen „Künstlertum“ auf der Grundlage der historischen Nachrichten sowie einer in ihren Standpunkten konträren Sekundärliteratur letztlich vom Leser selbst festzulegen bleibt. John Cherry, der seinen Abschnitt über „Goldsmiths and Monasteries“ in spätkarolingischer Zeit mit dem Hinweis auf die Raumfolge der Werkstätten von Goldschmieden (aurifices), Hufschmieden, Tuchwalkern und anderen Werkstätten südlich der Abteikirche außerhalb des Klosters auf dem St. Galler Klosterplan beginnt (**Abb. 11a/b**)<sup>210</sup>, kommt über den Mönch Theophilus-Roger auf die Benediktinerabtei St Albans in Hertfordshire zu sprechen, in der ein Goldschmied namens Matthew Paris 1217 Mönch wurde. Bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts hatte die Abtei auswärtige Meister berufen. Mit der Herstellung eines St Alban-Schreins beauftragte Abt Geoffrey den Mönch Anketyl (wohl vor 1143), der sieben Jahre in Dänemark als Goldschmied und Münzmeister des dänischen Königs gearbeitet hatte. Im späteren 12. Jahrhundert berief Abt Simon zur weiteren Ausschmückung des Schreins erneut zwei Goldschmiede. Einer von ihnen, John of St Albans, war vermutlich der königliche Goldschmied.<sup>211</sup> Matthew Paris skizzierte in diesem Zusammenhang das Bildnis eines weiteren Künstlers namens William, der Mönch von St Albans geworden ist.<sup>212</sup> Anketyl, der wohl in den 1130er Jahren als Goldschmied und Münzmeister des dänischen Königs gearbeitet hat, John of St Albans (um 1190) oder Matthew Paris (vor 1217) deuten darauf hin, daß die Klöster der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf auswärtige Meister angewiesen waren, wenn sie die höchsten Qualitätsstandards vor Augen hatten; dafür legen die Werkstätten Abt Sugers das eindringlichste Zeugnis ab.<sup>213</sup> Bleibt die Frage nach einem Laien- bzw. Klerikerstatus der

---

<sup>208</sup> Ebd. S. 103.

<sup>209</sup> Ebd. S. 26 mit Hinweis auf Schlosser 1896, 44ff.

<sup>210</sup> Steingraber 1966, S. 7; Cherry 1992, S. 7 u. Abb. 2; Capelle 1999, Abb. 1.

<sup>211</sup> Cherry 1992, S. 7-10 ohne Nachweise und genaue Datierungen.

<sup>212</sup> Martindale 1972, S. 65-77 weiterführend zu „The Artist in the Cloister“, hier S. 70f. u. Abb. 45 (Gestalt eines Mönches in Kutte mit Händen in den Ärmeln ohne Attribute eines Künstlers).

<sup>213</sup> Vgl. Kap. A. 2f.

Berufenen bis heute meist offen, so stehen doch die „lothringischen“ und „barbarischen“ (Kloster-) Goldschmiede Sugers zusammen mit Anketyl, der entweder in Dänemark oder England Ausländer war, dem „magister Petro de Ispannia“ als wandernde Meister oder Hofkünstler gut ein Jahrhundert voran, der 1257 als „pictor regis“ am englischen Hof Erwähnung findet. Dies deutet zumindest für die Höfe auf eine kontinuierliche Praxis hin, die andererseits wohl nicht zuletzt im Filiationsbetrieb der Klöster gründet.

Aus London sind Karrieren zweier Goldschmiede überliefert, *„die an den unaufhaltsamen sozialen Aufstieg des schon erwähnten hl. Eligius in merowingischer Zeit erinnern.“* Unter König Heinrich III. von England rückte der Goldschmied Odo zum königlichen Wirtschafts- und Finanzminister auf. Seit 1226 ist er urkundlich erwähnt, seit 1241 war er Probst von Westminster mit einer Privatkapelle in der Abtei und dem Recht, für sich die Messe lesen zu lassen. Sein Sohn, der Goldschmied Edward, folgte ihm später in den meisten Positionen nach. Edward ist urkundlich seit 1239 bekannt und übte das Amt eines Aufsehers und Verwalters (keeper) für den Schrein Edwards des Bekenners aus. Er war finanzieller und organisatorischer Leiter des Neubaus von Westminster und gleichzeitig für die Neuanfertigung des Schreins verantwortlich, *„an der er wahrscheinlich auch künstlerisch beteiligt war.“*<sup>214</sup> Der Neubau des Chores und Querhauses von Westminster Abbey (1245 bis um 1269) unter Henry III. erfolgte nahezu gleichzeitig zur Erneuerung des Edward-Grabes und –Reliquiars (**Abb. 54**). Matthew Paris erwähnt den Beginn der Arbeiten für das Jahr 1241. Ausgewählte Goldschmiede habe der König beauftragt, den Schrein auf seine eigenen Kosten „apud Londinum“ kunstvoll herzustellen. 1242 erhielt der Goldschmied Edward die Zuweisung von zehn Mark Silber für den Holzkasten und eine geringe Summe für Marmormaterial, das für den Schrein gekauft wurde. 1248 wurde er, als „keeper“ des Schreins, nach Woodstock zum König beordert, um diesem die Figur Edwards des Bekenners vom Schrein zu bringen, damit sie geprüft und begutachtet werden könne. Selten *„ist die Einflußnahme eines fürstlichen Auftraggebers, die man im Mittelalter oft nur vermuten kann, so konkret faßbar.“* Als Auftraggeber prüfte der König nicht nach technisch-materiellen, sondern nach ästhetischen Gesichtspunkten; daß der Keeper mit der Figur zum König gerufen wurde *„ist ein Indiz dafür, daß er die Verantwortung auch für die künstlerische Seite der Arbeiten hatte.“* Der Goldschmied Edward ist vermutlich der Entwerfer des Schreins. Obwohl er ein hoher Funktionär des Kapitels und des Königs war, könnte er *„selbst als Goldschmied an der Ausführung beteiligt“* gewesen sein.<sup>215</sup> Auf sichereren Boden und zu den Anfängen der „Vorgeschichte des modernen Künstlers“<sup>216</sup>, der sich nun von den Klöstern löst, führt das nächste Beispiel eines Hofgoldschmieds, das Cherry im zweiten

<sup>214</sup> Claussen 1978, S. 57 nach W.R. Lethaby: Westminster Abbey re-examined, London 1925, S. 261f.

<sup>215</sup> Ebd. S. 63 u. 65f.

<sup>216</sup> Sie beginnt in Kap. A. 1 mit Eligius und führt über Roger von Huy in Kap. A. 4.

Abschnitt „Secular Goldsmiths“ führt.<sup>217</sup> Seit 1251 begegnet William of Gloucester in den königlichen Akten. In diesem Jahr wurde er zunächst für das Edelmetall und die Herstellung eines Kelches sowie die Reparatur von Kerzenleuchtern bezahlt; der Preis zweier weiterer Lieferungen betrug 55 und 58 Pfund. Im Dezember 1252 wurde William zum königlichen Goldschmied („the King’s Goldsmith“) ernannt. Von den zahlreichen Werken und Projektbeteiligungen, von denen die Schriftquellen berichten, haben sich Abdrücke vom Großen Siegel Heinrichs III. (1259 geschnitten und bis 1272 im Gebrauch) sowie Exemplare der ersten englischen Goldmünze, des „gold penny“ aus dem Jahre 1257 erhalten, dessen Rückseite den Namen des Münzmeisters trägt, der bedeutende Position an den Münzen zu London und Canterbury einnahm.<sup>218</sup> Damit wäre erneut ein doppeltes Berufsbild bezeichnet, das über Jahrhunderte traditionell auf den merowingischen Zunftpatron zurückweist und auf die Priorität von Goldschmieden bei der Besetzung von Schatz- oder Münzmeisterämtern hindeutet; diese läßt sich an Signaturen von Münzen über Jahrhunderte verfolgen. Am Hof Heinrichs III. war William of Gloucester bereits im Dezember 1252 zum königlichen Goldschmied ernannt worden, bevor der zweite gesicherte Laie, Walter von Durham, 1264 in seiner „camera picta“ im Westminsterpalast tätig wurde. Die *„früheste Nobilitierung eines Künstlers“* traf zu dieser Zeit ebenfalls einen Goldschmied; im Jahre 1270 gab Philipp der Kühne von Frankreich seinem Hofgoldschmied Raoul ein Adelsprädikat.<sup>219</sup> Erst für das 14. Jahrhundert kann Warnke *„zwei bis drei geadelte Künstler namhaft machen“*. Da diese *„drei frühesten Künstlernobilitierungen an einem französischen Hof stattfanden“* wurde vermutet, *„daß sie im Rahmen einer besonderen Zielrichtung königlicher Politik“* vollzogen worden sind, um die städtischen Schichten für sich zu gewinnen. Angesicht der Ausstrahlungskraft französischer Hofkultur darf schon für die frühere Nobilitierung des Goldschmieds *„eine gewisse Signalwirkung nach außen“* angenommen werden. Es ist weiterhin bezeichnend, daß im 15. Jahrhundert nur italienische Künstler geadelt wurden, weil die Nobilitierung faktisch neutralisierte, was die Kunsttheorie *„immer nur forderte: die Herkunft aus dem Handwerk“*.<sup>220</sup> In der Geschichte des Goldschmieds schließt sich Lando di Pietro, *„der erste nachweisbare, fest engagierte Künstler in der Umgebung eines Kaisers“*, als weiterer Meilenstein der Hofkünstlergeschichte unmittelbar an. Er ist zugleich und nach Edward von Westminster ein eindringliches Beispiel für die Personalunion von Goldschmied und Baumeister sowie die vom Künstler getragene Interaktion von Stadt und Hof.<sup>221</sup> Als Zeichen einer zunehmenden Etablierung des Hofkünstlers finden sich seit dem ausgehenden 14.

<sup>217</sup> Zum „Aufstieg des Künstlers“ am Hof vgl. Martindale 1972, S. 35-63 m. Abb.

<sup>218</sup> Cherry 1992, S. 12f. u. Abb. 6f.

<sup>219</sup> Claussen 1978, S. 56 nach H. Havard: Histoire de l’orfèvrerie française, Paris 1896, S. 216.

<sup>220</sup> Warnke 1986, S. 202f. zum Thema „Geadelte Künstler“.

<sup>221</sup> Grundlegend Ebd. S. 15-140 (Der Künstler zwischen Hof und Stadt).

Jahrhundert neben den Humanisten immer auch „Künstler als Reisebegleiter“ des Adels.<sup>222</sup> So befand sich bei der Italienreise von Ludwig von Orléans 1397 ebenso ein Maler im Gefolge des Herzogs, wie René von Anjou und Alfons der Weise auf ihren Feldzügen, Karl VIII. und Franz I. bei ihren Italienfeldzügen, ständig einen Maler um sich haben wollten. Auch Friedrich der Weise nahm zwei Künstler mit, als er 1493 nach Jerusalem reiste. 1431 soll Alberti den Kardinal Albergati in die Niederlande begleitet haben, 1508 Jan Gossaert Philipp den Schönen nach Rom. 1521 reiste Dürer auf besondere Bitte König Christians II. von Dänemark mit diesem von Antwerpen nach Brüssel und Lucas Cranach folgte dem Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen 1547 sogar in die Gefangenschaft.<sup>223</sup> Zusammengenommen gehörten Künstler nachweislich vom Ende des 14. bis ins 19. Jahrhundert hinein zum notwendigen Begleitpersonal des reisenden Fürsten. Kaiser Friedrich III. ließ sich auf seiner Krönungsreise nach Rom 1451 von dem Goldschmied Leonhard Jamnitzer begleiten, woran noch 1464 erinnert wird:

*„Als derselb her Lienhart mit unserm Allergnedigsten herren, dem Römischen kayser etc. zu Rom gewesen ist...“<sup>224</sup>*

Leonard Jamnitzer begegnet bei Warnke abermals im Abschnitt „Hofkünstler in städtischen Ämtern“, einer Rubrik, in die auch der Londoner Bürger und Goldschmied William of Gloucester gehört, der, vor und nach seiner Inhaftierung 1265 wegen einer oppositionellen Parteinahme vor dem königlichen Sieg in der Schlacht von Evesham, als Sekretär, Lieferant und Künstler für den englischen Hof tätig war.<sup>225</sup> Entsprechend verband Jamnitzer seinen Dienst am Hofe Kaiser Friedrichs III. von 1450 bis 1459 mit einer Tätigkeit im Stadtrat von Wiener Neustadt.<sup>226</sup>

Abgesehen von den Reisebegleitern des gräflich abstammenden Bernwards von Hildesheim kann ein unbekannter Goldschmied namens Gerardus das frühe Beispiel eines reisenden Künstlers sein, der einen Adligen begleitet hat. Das berühmte Vortragekreuz Heinrichs von Flandern, der als erster lateinischer Kaiser in Byzanz regierte, wurde von Meister Gerardus

<sup>222</sup> Zu den Künstlern, die den aus einem Grafengeschlecht stammenden Bischof Bernward von Hildesheim schon Anfang des 11. Jahrhunderts auf Reisen begleitet haben vgl. Kap. A. 2.

<sup>223</sup> Warnke 1986, S. 292-294 mit Nachweisen.

<sup>224</sup> Ebd. S. 292f. und JAK Nr. 3780; nach Pechstein 1985, S. 57 ist der 1430 erwähnte und 1432 verstorbene Tuchwalker „Hans Jamnitzer“ („Hans von Jamnitz“; bei Rosenberg „Jemnitz“) das erste bekannte Mitglied der Familie in Wiener-Neustadt, die vielleicht aus der Stadt Jamnitz im südwestlichen Böhmen stammt. Sein Sohn „Leonhard Jemnitzer ist der erste Goldschmied und stand bei Kaiser Friedrich III. hoch in Ehren. Er hatte 1451 auch den Kaiser zur Krönung nach Rom begleitet“, vgl. Schönherr 1900, S. 500. Aus dem Jamnitzer-Stammbaum bei Rosenberg 1920 läßt sich ablesen, daß „Lienhart Jemnitzer“ (erwähnt 1448-64, gest. vor 1487) nach seinem Onkel Caspar Jamnitzer d. Ä. (erwähnt 1446, gest. vor 1456) und vor seinem Vetter Caspar d. J. (erwähnt 1464-69) vermutlich der zweite Goldschmied der Dynastie gewesen ist.

<sup>225</sup> Cherry 1992, S. 12 f. u. 71 mit weiterführender Literatur zur mittelalterlichen englischen Goldschmiedekunst.

<sup>226</sup> Warnke 1986, S. 105.

signiert, der sicher aus der Heimat Kaiser Heinrichs I. (1206-1216) stammte. Sechs Partikel vom Holz des Wahren Kreuzes Christi sind zu einem Patriarchenkreuz zusammengefügt und von einem Rahmen so eingefaßt, daß sie voll sichtbar und berührbar waren. Es ist die in Byzanz allgemein übliche Art der Fassung von Reliquien, die im Abendland bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts meist verschlossen und unsichtbar waren; das Werk gelangte schon zu Lebzeiten des Kaisers, spätestens kurz nach seinem Tod, in den Tesoro di San Marco zu Venedig. Der Typus des Kreuzreliquiars mit den freistehenden, aus reinem Gold gegossenen Figuren von Maria und Johannes auf Sprossen oder Blättern, die vom unteren Kreuzarm seitlich abzweigen, ist im 12. und 13. Jahrhundert sehr verbreitet gewesen. Die Grundform eines derartigen Kreuzes findet sich einige Jahre später, um 1225-1235, auch im „Livre de Portraiture“, dem sog. „Skizzenbuch“ des Villard de Honnecourt. Das Kreuzreliquiar entstand vermutlich 1206 anlässlich der Krönung des Kaisers in Konstantinopel.<sup>227</sup> Auf dem Rahmen umzieht eine gravierte Inschrift das Kreuz, die den Namen des Auftraggebers und den des ausführenden Goldschmieds nennt:

*„Condidit h(oc) signum Gerardi dextera dignum/ quod ius(s)it mondis rex francus dux  
que secundus/ Grechorum dictus Henricus ut h(oc) benedictus/ bello securus semper  
maneant quasi murus – Amen.“ (Geschaffen hat dieses würdevolle Zeichen die Hand  
des Gerardus, schaffen ließ es der lautere König, der hochgemute Heerführer, zweiter  
Herrscher der Griechen, genannt Heinrich, damit er durch dieses gesegnet sei, im  
Kampf immerdar gesichert bleibe wie eine Mauer. Amen.“<sup>228</sup>*

Stil und Bildung der aus reinem Gold gegossenen Figuren des Vortragekreuzes legen es nahe, „daß der in der Inschrift genannte Gerardus“, der „offensichtlich ein Goldschmied von hohem künstlerischen Rang war, ebenfalls aus dem Maasgebiet oder aus Lothringen stammte.“ Seine „Voraussetzungen zeigen am ehesten die Arbeiten des Nikolaus von Verdun und seiner Werkstatt, doch geht er über diese, vor allem auch über den 1205 vollendeten Marienschrein“ in Tournai, „bereits entschieden hinaus.“ Gerardus „nimmt damit eine wichtige stilgeschichtliche Stellung etwa zwischen Nikolaus von Verdun und Hugo von Oignies ein, läßt jedoch einen ganz eigenen und neuen Stil erkennen.“<sup>229</sup> Unabhängig von der formalen Entwicklung der Goldschmiedekunst ist Meister Gerardus das frühe Beispiel eines Künstlers, der einen hochrangigen Adligen auf Reisen begleitet hat. Das erhaltene Werk legt darüber hinaus die Vermutung nahe, Gerardus wäre ein Hofgoldschmied gewesen. In den Schriftquellen lassen sich Hofgoldschmiede, die in der älteren Tradition von Eligius und Einhard stehen, kontinuierlich ab dem 12. Jahrhundert nachweisen. In den meisten Fällen muß offen bleiben, ob diese Goldschmiede in Hofwerkstätten arbeiteten,

<sup>227</sup> Kat. Staufer 1977, Bd. 1, Kat. Nr. 568 (Dietrich Kötzsche) u. Abb. 372; Claussen 1978, S. 50 u. Abb. 2.

<sup>228</sup> Zitiert nach Claussen I 1985, S. 266.

wandernde Werkstätten leiteten oder ob sie den Hof nur beliefert haben. In Troyes, am Hofe Heinrichs I., des Herzogs der Champagne, wird vor 1180, wahrscheinlich schon 1161, ein „Arnoul, aurifex comitis“ erwähnt.<sup>230</sup> Die Witwe des Herzogs verweist in einer Urkunde aus dem Jahr 1190 zudem auf eine Abmachung, die ihr verstorbener Mann mit dem Goldschmied Pierre getroffen hatte. Der Meister erhielt demnach eine Leibrente und das Recht, Zeit seines Lebens an Markttagen einen Verkaufsstand zu unterhalten. *„Falls es sich dabei nicht um einen Gemüsestand gehandelt hat“*, so schreibt Claussen, *„ist das eine wichtige Notiz, denn sie belegt, daß schon im 12. Jahrhundert Goldschmiede mit ihren Produkten unter die Leute gingen. Das bedeutet eigener Kapitaleinsatz und auf Vorrat gefertigte Werke.“*<sup>231</sup> Unabhängig davon, ob der Goldschmied Pierre, etwa im Gegensatz zum herzoglichen Goldschmied Arnoulf, „von Haus aus bestallt worden ist“, d.h. in einer eigenen Werkstatt außerhalb des Hofes gearbeitet hat, so deutet doch das Privileg, abgesehen von der für den Goldschmied nochmals früheren Hof-Stadt-Interaktion in der Künstlergeschichte, auf einen bedeutsamen Faktor hin: auf eine kaufmännische Tätigkeit, aus welcher der spätmittelalterliche Großunternehmer bzw. der bürgerliche Verlagsgoldschmied erwachsen wird. Diese Berufsgruppe wird im zweiten Teil dieser Arbeit in der „Bildgeschichte des Goldschmieds“ zu verfolgen sein. Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts waren wohl benediktinische Kloster- oder Domwerkstätten die einzigen unter den vielfältigen Produktionsstätten, an denen das Handwerk des Goldschmieds nicht nur ausgeübt, sondern auch kontinuierlich gelehrt wurde. Die Kompilation dieses Wissens hat ein Klosterschmied namens Roger genau zu jener Zeit vollbracht, in der das Stadtbürgertum und die Laiengoldschmiede endgültig den Vorrang vor den Klosterschmieden gewannen.<sup>232</sup>

---

<sup>229</sup> Kat. Staufer 1977, Bd. 1, Kat. Nr. 568.

<sup>230</sup> Damit steht der Goldschmied dem Hofmaler unabhängig von allen umstrittenen Fällen nahezu um ein Jahrhundert voran; dieser Rang sollte in der Künstlergeschichte deshalb vorbildlich für die „neue“ bzw. nunmehr aufsteigende Berufsgruppe gewesen sein.

<sup>231</sup> Claussen 1978, S. 53f.

<sup>232</sup> Insbesondere deshalb ist in Kap. A. 3 vom technischen und theoretischen „Erbe“ der Klosterschmiede die Rede, das in der weiteren Kontinuität von Jahrhunderten nunmehr in städtischen Werkstätten tradiert wurde.



## 6. Die Kunst des Goldschmieds vom 7. bis 12. Jahrhundert

Bischof Isidor von Sevilla, der im Jahre 636 verstarb, also ein Zeitgenosse des merowingischen Hofgoldschmieds Eligius gewesen ist, gab in seiner berühmten „Etymologiae“, der ersten enzyklopädischen Einteilung des mittelalterlichen Wissens, auch eine Definition des Künstlers. Er wählte dazu das Beispiel des Goldschmieds aus:

„*Artifex generaliter vocatus, quod artem faciat, sicut aurifex, qui aurum*“ (Der Künstler heißt allgemein so, weil er Kunst schafft, wie der Goldschmied Gold[sachen]; Etymologiae XIX, I 2).<sup>233</sup>

Seit Cassiodor und Isidor wurde im frühen Mittelalter die im lateinischen Sprachgebrauch übliche Bedeutung von „mechanike techne“ durch „ars mechanica“ als praktische und theoretische Ingenieurstätigkeit übernommen. Damit war die Vorstellung verbunden, daß die Natur durch sie überlistet und Wunderwerke vollbracht würden. „Mechanica“ zählte im Anschluß an Varro (hier gleich Architektur) neben dem Quadrivium, Astrologia und Medicina, zu den sieben Fächern der Physica (Isidor, Hrabanus Maurus u.a.). Der Inhalt der Mechanik wurde „in Ermangelung mathematischer Lehrbücher häufig auf den praktischen Teil (*fabricatio*) beschränkt; die Begründung der Nützlichkeit der Geometrie auch für die *mechanici* bleibt literarische Übernahme.“<sup>234</sup> Nach dem 9. Jahrhundert verschwand die mechanica aus den auf Isidor zurückgehenden Wissenschaftseinteilungen. Mit anderen „Handwerken“ wurde sie nun als rein körperliche Tätigkeit in die Gruppe der niederen Künste (*artes minores*, später auch *artes leviores*) eingereiht. Vermutlich erfand Johannes Scotus Eriugena (um 810 bis nach 877), Lehrer an der Hofschule Karls des Kahlen und Übersetzer der Werke des Pseudo-Dionysius Aeropagita, in seinem Martianus Capella-Kommentar von 859 die Bezeichnung „*septem artes mechanicae*“ in Analogie zu den „*septem artes liberales*“. Unter „*artes mechanicae*“ wurde das kunstvolle und technisch raffinierte Handwerk als „Kunstfertigkeit“ verstanden.<sup>235</sup> Am Anfang des 12. Jahrhunderts sprach Honorius Augustodunensis die Mechanica als einen der zehn Wissenschaftsbereiche (*civitates*) an. Dabei betonte er, daß sie „*omnes artes, quae manibus fiunt*“ lehre (*De animae exitio*) und die

---

<sup>233</sup> Assunto 1987, S. 20f. u. 175 (Quellenanhang: Textdokumente).

<sup>234</sup> Krafft 1980, Sp. 1063.

<sup>235</sup> Das frühe Mittelalter hatte von der Spätantike bekanntlich das Schema der sieben freien Künste und deren Einteilung in das Trivium (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik) übernommen. Die Entwicklung der Universitäten führte seit dem Ende des 11. Jahrhunderts zur Einrichtung der neuen und eigenständigen Lehrfächer Philosophie, die Isidor von Sevilla in die Bereiche Logik, Ethik und Physik unterteilt hatte, Medizin, Jurisprudenz und Theologie. Die freien Künste fielen vom Status einer Enzyklopädie weltlichen Wissens erneut auf den Status einführender Disziplinen zurück, den sie ursprünglich auch in der Spätantike hatten; vgl. Kristeller 1976, S. 173 und G. Bernt/L. Hödl/H. Schipperges: *Artes liberales*, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, München/ Zürich 1980, Sp. 1058-63.

vor ihr rangierenden sieben artes liberales sowie Medizin voraussetze.<sup>236</sup> Eine ähnliche Stellung erhielt die Mechanik um 1130 bei Hugo von St.-Victor, der sie bewußt Wissenschaft (scientia) statt Kunst (ars) nannte, weil sie neben der Praxis der gelehrten Theorie (ratio) bedürfe und die anderen Wissenschaften, als „uneigentliche“ (adulterina), dem praktischen Nutzen dienende, voraussetze. Nach logica, ethica und theorica sei sie die vierte der principales scientia und als solche für des Menschen Dasein notwendig.<sup>237</sup> Im Hochmittelalter hat sich ein Kanon von sieben Begriffen herausgebildet, mit denen die einzelnen artes mechanicae bezeichnet worden sind: lanificium (Textilgewerbe), armatura (Waffenherstellung, Baugewerbe, „Bildende Künste“), navigatio (Handel), agricultura (Landwirtschaft, Bergbau, Haushalt), venatio (Jagd und Lebensmittelgewerbe), medicina (Heilkunde) und theatrica (Ritterspiele, „Hofkünste“).<sup>238</sup> Im Anschluß an die über arabische Gelehrte (besonders al-Farabi) wieder zugängliche hellenistische Auffassung von der mechanikai technai als angewandter Mathematik wurden die artes mechanicae (artes fabriles) erstmals um 1150 durch Dominicus Gundissalinus wieder als Anwendungsbereiche der Geometrie aufgefaßt. Albertus Magnus, Thomas von Aquin und ihre Schüler übernahmen die aristotelische Unterscheidung zwischen actio (Handeln) und factio (Machen) und bezeichneten die artes mechanicae als scientia factivae (operativae), die Anwendungsbereiche der Geometrie darstellten. Während Aristoteles und die hellenistischen Mechaniker damit ausschließlich die technische Mechanik bezeichnet hatten, *„werden von ihnen als Beispiele allerdings nur handwerkliche artes mechanicae im Sinne des 12./ 13. Jahrhundert herangezogen – besonders bei Thomas verbunden mit der entsprechenden sozialen Abwertung als artes serviles und Handwerke.“*<sup>239</sup>

Die artes mechanicae bilden nach scholastischer Vorstellung die unterste Stufe im System der Wissenschaften auf dem Weg zur Erlösung; sie erfassen alle für das tägliche Leben notwendigen Berufe, die ähnlich etwa auch im karolingischen „Capitulare de villis“ in ähnlicher Weise genannt werden.<sup>240</sup> Arbeiten in Stein, Holz und Metall, Baukunst, Plastik, Goldschmiedekunst oder Malerei wurden unter dem Begriff „armatura“ versammelt. Bischof Otto von Freising (nach 1111 bis 1158), Sohn des Markgrafen Leopold III. von Österreich, Oheim Friedrich Barbarossas, seit 1132 Zisterzienser und Abt von Morimond (Burgund) sowie Bischof von Freising, blickte auf mechanische Künstler, die „opifices mechanicarum artium“, verächtlich herab. Im Kapitel zu Italien wundert er sich über jene, die *„es nicht für unter ihrer Würde halten, junge Leute der unteren Stände und auch Handwerker, die*

<sup>236</sup> Ghiberti wird betonen, daß er in den „einschlagenden Fächern“ unterrichtet worden ist, Karel van Mander wird dies von Albrecht Dürer d.J. annehmen; vgl. Kap. A. 8 u. 11.

<sup>237</sup> Krafft 1980, Sp. 1063.

<sup>238</sup> Kristeller 1976, S. 173; Walz 2000, S. 186f.

<sup>239</sup> Weiterführend Krafft 1980, Sp. 1064f.

<sup>240</sup> Davon war zu Beginn von Kap. A. 2 als frühen stationären Werkstätten die Rede.

irgendein verachtetes mechanisches Gewerbe betreiben, zum Rittergürtel und zu höheren Würden zuzulassen, während die übrigen Völker solche wie die Pest von den ehrenvolleren und freieren Beschäftigungen ausschließen“. Solche Zeugnisse der Geringschätzung gehören, ebenso wie Beispiele herausragenden Künstlerlobs, schon im Mittelalter „mehr zur interessanten Zitatensammlung der Wert- und Geringschätzung“ der mechanischen Künste und deren Ausführenden, als „zur objektiven Realität“. Auch über den sozialen Status des mittelalterlichen Künstlers wird „aus den theologischen und philosophischen Erörterungen kaum allgemein Verbindliches zu erschließen sein. Denn wer hat diese Tätigkeiten der armatura ausgeübt? Vorbildhaft für alle schon im Alten Testament, vom Herrn berufen, Bezaleel“.<sup>241</sup> Für Anton Legner gibt der biblische Bericht nicht nur das Vorbild für die mittelalterliche Goldschmiedekunst, sondern das „alttestamentliche Vorbild für das (gesamte) Künstlertum im christlichen Mittelalter“ ab; eine Einschätzung die voll geteilt wird. Die angeführten Biographien belegen eindrucksvoll, daß einzelne Vertreter der artes mechanicae im frühen und hohen Mittelalter auch nördlich der Alpen keineswegs nur den unteren Ständen der mittelalterlichen Gesellschaft angehörten, wie Otto von Freising glaubhaft machen könnte. Auf eine besondere Wertschätzung einzelner mechanischer Künste deuten allein schon die Nachrichten über „Personen höchsten Ansehens“ hin, deren „Fähigkeiten und Fertigkeiten in den ‚niederer Künsten‘ gerne ausdrücklich als große Besonderheiten herausgestellt“ werden. Es liegt auf der Hand, daß Legner auf den Hof Karls des Großen verweist, wo Einhard seinen Zeitgenossen als der neue Bezaleel galt. Ganz unzweifelhaft ragt für ihn Bernward von Hildesheim „in der Schreibkunst ganz besonders hervor“. Die Malkunst übte er „bis ins feinste, in der Kenntnis des Erzgusses, in der Geschicklichkeit edle Steine zu fassen, in jeder Art der Baukunst war er Meister“. So steht es in der Vita Bernwardi, „die Thangmar verfaßt hat“, der als glaubwürdig und authentisch gilt. Das „ganz persönliche“ Verhältnis des Hildesheimer Bischofs „zu den armatura der artes mechanicae kommt noch deutlicher in der Schilderung von Bernwards Tagesarbeit zum Ausdruck...“. Die Quellen berichten von anderen hochrangigen Persönlichkeiten, die einer eigenhändigen künstlerischen Betätigung nachgegangen sind. Von Bischof Gebhard von Konstanz heißt es: „peritissimus erat in omni sculptura lignorum“. Erzbischof Thimo von Salzburg soll ähnlich kunstfertig wie Bernward gewesen sein; spätere Zeiten schrieben ihm die Erfindung des Steingusses zu, des künstlichen Gemischs, aus dem viele „Schöne Madonnen“ und „Vesperbilder“ der Gotik gefertigt sind; manches jüngere Bildwerk wird auf Thimo selbst zurückgeführt. Aethelwoldus, Abt von Winchester, betätigte sich im Glockenguß und in Metallarbeit; als Erz- und Eisenschmiede waren Glockengießer bis in das 16. Jahrhundert hinein an monumentalen Bronzegüssen beteiligt.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Legner 1985, S. 188, Anm. 3 u. S. 188-193 mit vollständigem Abdruck nach 2 Mos 35-40.

Die Ausübung der Goldschmiedekunst durch hochrangige kirchliche Würdenträger erklärt sich zunächst aus der Symbolik des namengebenden Materials. *„Es hat den Anschein“*, so erneut Claussen, *„als übertrugen sich die Wertschätzung und die wunderbaren Eigenschaften des Materials auf diejenigen, die es verstanden, damit umzugehen.“*<sup>243</sup> Den Menschen des frühen Mittelalters erschien *„die Epiphanie des Göttlichen in bevorzugter Weise im Golde und durch seine künstlerische Gestaltung“* vorstellbar. Die *„Beziehung des kostbaren Stoffes auf die überweltlichen Mächte fand ihre Begründung in der gleichnishaften Trägerschaft des Lichtes.“* Das mittelalterliche Goldschmiedewerk hatte damit mindestens eine doppelte anagogische, Geist und Seele emporführende Funktion. Die immanente liegt im Gleichnis zwischen Material und Licht begründet. Im karolingischen Stuttgarter Psalter (Landesbibliothek) heißt es:

*„Das Gold siehst du, den Glauben siehst du nicht. (Doch) wie das Gold den körperlichen Augen leuchtet, so leuchtet der Glaube vor den Augen des Herzens.“*

Das Gold wird unter den Händen von Goldschmieden oder Buchmalern geformt und damit zum Kunstwerk. In Gold erstrahlt die „Majestas Domini“ im ottonischen Kölner Hitda-Kodex (Darmstadt, Landesbibliothek); dazu ist zu lesen:

*„Dies sichtbare Bildwerk stellt jenes Wahre dar, dessen Glanz die Welt durchdringt...“*

Der Liturgiker Rupert von Deutz (gest. 1129) differenziert zwischen profaner und sakraler Funktion und bezeichnet Goldschmiedewerke im „göttlichen Bereich“ als „Zeichen frommen Dienstes“:

*„In Gold, Silber und edlen Steinen (...) leuchtet an den einzelnen Orten festliche Andacht auf. In der Welt draußen sind es Insignien ehrgeizigen Strebens, im göttlichen Bereich hingegen Zeichen frommen Dienstes. Nicht weil Gott, der da Geist ist, aus Gold gefertigte Geräte mehr erfreuen als irdene, mit Gemmen geschmückte eher als unverzierte; vielmehr deshalb, weil die Menschen das, was sie Gott als ihr Bestes darbringen – was es auch immer sei – in liebender Hingabe ihm zur kostbarsten Gabe machen (De divin. Offic. II, 23).“*

Die anagogische, zum Göttlichen führende Sicht der Dinge, hat ihren einprägsamsten Ausdruck in den oft zitierten Worten Abt Sugers gefunden. Er äußerte zu den Goldschmiedewerken in „seiner“ Schatzkammer und/oder zu der Abteikirche von St. Denis:

*„So rufen, in meiner Freude über die Schönheit des Hauses Gottes, die vielfarbigen Steine mich gelegentlich hinweg, und eindringliche Meditation führt mich von der materiellen zur immateriellen Welt und zum Nachdenken über die Besonderheiten der*

---

<sup>242</sup> Ebd. S. 194f. mit weiteren Beispielen.

<sup>243</sup> Claussen 1978, S. 46f.

*heiligen Kräfte (virtutes'). Dann kommt mir vor, als weilte ich in einem seltsamen Zwischenreich, weder ganz im Erdschlamm noch ganz in der Himmelsreinheit, und (ich fühle) daß ich mit Gottes Gnade von dieser niederen zu jener höheren Welt emporgetragen werden könnte, in anagogischer Weise (Lib. De rebus in administr. suae gestis XXXII).*<sup>244</sup>

Die Goldschmiedekunst der karolingischen, ottonischen und romanischen Zeit war „mehr als jede andere Kunstfertigkeit befähigt, in ihren miniaturhaften Schöpfungen und durch das materielle Medium“ dem mittelalterlichen Menschen „den Schimmer des Göttlichen vor Augen zu führen.“<sup>245</sup> Nach Rosario Assunto bestand die Eigenart eines mittelalterlichen Kunstwerks in der „wechselseitigen Durchdringung von Technik und Metaphysik“. Beide Merkmale besitzen Eigenschaften, die Werke der bildenden Kunst mit der Dichtkunst gemeinsam haben konnten; die Ausrichtung auf irdische und überirdische Ziele, „die man in der Dichtkunst den moralischen und den anagogischen Sinn nannte.“<sup>246</sup> Ein Kunstwerk wurde demnach nicht als subjektiver Ausdruck angesehen, sondern als ein Gegenstand betrachtet, der für einen bestimmten Zweck geschaffen wurde. Die „Zweckausrichtung der mittelalterlichen Kunst setzte nicht bei einem Interesse jenseits der künstlerischen Form an, sondern bei dem Interesse für die Kunstform. Je nachdem, wie diese Inhalte darstellte, vergegenwärtigte sie metaphorisch eine absolute Wirklichkeit: die Heiligkeit oder die Sünde, das Paradies oder die Hölle, das Leben oder den Tod. Als sinnbildhafte Materie waren diese Inhalte lediglich Metaphern der absoluten Wirklichkeit.“<sup>247</sup> Das mittelalterliche Kunstwerk, „ein Ding, dessen Form mit seiner Funktion, seiner Bedeutung und seiner Zweckbestimmung eine völlige Einheit bildet“, erhebt den Menschen vor das Absolute, das „nicht gedacht“, sondern gefühlt und erlebt werden kann. Es „ist von einer anderen Wirklichkeit, die höher ist als diese Welt, zu der das Ding gehört.“ Das „Aufsteigen des Geistes vom Sichtbaren zum Unsichtbaren“, wie Hugo von St.-Victor den anagogischen Weg definiert, ist der überweltliche Endzweck des Kunstwerkes. Es wird nicht „als subjektiver Gefühlsausdruck dessen, der es geschaffen hat, angesehen, sondern als ein Gegenstand, der den Beschauer – nach der von den Theologen gebrachten Metapher – an die Hand nimmt, um ihn aus der Welt hier unten zu der höheren Welt zu führen.“<sup>248</sup> Schon Johannes Scotus Eriugena schreibt in einem seiner Hauptwerke über die Wertschätzung einer realen Goldschmiedearbeit als geistiges Vorstellungsbild (vasis phantasiam) und, in der bereits notierten Gegenüberstellung, als negatives Attribut einer Todsünde (avaritia). Die Differenzierung beruht erneut auf zwei subjektiven Betrachterstandpunkten; d.h. die Wirkung

<sup>244</sup> Die ganze Passage nach Elbern 1988, S. 122f.

<sup>245</sup> Ebd. S. 123.

<sup>246</sup> Assunto 1987, S. 23 (Das Kunstwerk in den mittelalterlichen Lehrmeinungen).

<sup>247</sup> Ebd. S. 26f. (Die Zweckbestimmung des Kunstwerks).

<sup>248</sup> Ebd. S. 27f. (Der Aufstieg zum Unsichtbaren).

des Kunstwerks als Metapher hängt von individueller Tugendhaltung und jeweiligem Bildungsstand ab:

*„Stellen wir uns zwei Menschen vor, der eine ist weise und der Stachel der Habsucht hat ihn in keiner Weise berührt, der andere ist dumm und geizig und von den Stacheln aller abscheulichen Begierden gestochen. Beide befinden sich an dem gleichen Ort. Ihnen wird nun ein Gefäß gebracht, das aus geläutertem Golde gefertigt, mit den kostbarsten Edelsteinen verziert ist, in der schönsten Form entworfen und eines königlichen Gebrauches würdig ist (vas aliquid obrizo auro factum, pretiosissimis gemmis decoratum, forma pulcherrima compositum, regalis usu dignum). Beide, der Weise und der Habgierige, sehen das Gefäß an, beide empfangen durch ihre körperlichen Sinne ein Vorstellungsbild des Gefäßes (vasis phantasiam), das sie ins Gedächtnis aufnehmen und in ihren Gedanken auslegen. Der Weise führt aber die Schönheit dieses Gefäßes, dessen Vorstellungsbild er bei sich selbst betrachtet, einfach auf das Lob des Schöpfers aller Dinge zurück. Keine Lockung der Habsucht befällt ihn, kein Gift des Geizes mischt sich zu der reinen Absicht seines Geistes, die von keiner Begierde beschmutzt wird. Der Habgierige verhält sich gerade entgegengesetzt: kaum hat er das Vorstellungsbild des Gefäßes in sich aufgenommen, entbrennt er vor Begierde, er verzehrt sich, beschmutzt sich, erregt sich und führt die Schönheit des Phantasiebildes nicht auf das Lob dessen zurück, der da sagt: Mein ist das Gold und mein ist das Silber. Im Gegenteil, er versinkt tief im schmutzigsten Sumpf der Begierde und wälzt sich in ihm. Siehst du nun das gute und schöne Vorstellungsbild des gleichen Gefäßes der beiden? Im Sinne des Weisen ist es einfach und natürlich und ohne Bosheit; im Habgierigen aber ist es doppelt und gemischt aus der widrigen Bosheit der Begierde, die ihm beigegeben ist, und dadurch wird es gestaltet und gefärbt (formatur et coloratur), daß es gut erscheint, während es doch das giftigste Übel ist.“ (De divisione naturae L, IV 16)<sup>249</sup>*

In der Vorrede seines Buches „Vom Bergwerk“ schrieb Georg Agricola 1577 ebenso und weiterhin über die doppelte Bedeutung des Goldes in Abhängigkeit zur Tugendhaftigkeit seines Besitzers:

*„Denen ist Gold gut, die es gut zu gebrauchen wissen, aber denen bringt es ernstlich Schaden, die es übel brauchen. An den Lasten dieser Welt sind nicht die Dinge schuld, die man aus der Erde fördert, sondern allein der grausame Unverstand der Menschen oder die blinde und gottlose Gier der Herzen.“<sup>250</sup>*

---

<sup>249</sup> Ebd. S. 189f.

<sup>250</sup> Diese Worte stellte Schade 1974 seinem Standardwerk voran.

Gegen Gottlosigkeit und Blindheit hatte Ruperts Zeitgenosse Roger/Theophilus geschrieben: *„durch den Geist der Frömmigkeit ermäßigst du, was, für wen, wann, wieviel und welcherlei du arbeitest, damit dich nicht das Laster der Habsucht oder Gier beschleicht, den Preis des Lohnes in frommer Überlegung“*. Daß insbesondere Silber und Gold zu den Untugenden Luxuria und Avaritia führen können, verdeutlicht für die Zwischenzeit die Miniatur in einer genuesischen Abhandlung über die Sieben Todsünden, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden ist (**Abb. 231**).<sup>251</sup> Ebenfalls in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts *„hören wir“*, so Etzdorf, *„vom Goldschmiedeamt in Köln zum ersten Mal die Forderung nach dem Nachweis der Ehrlichkeit der Geburt als Voraussetzung zum Eintritt in die Zunft. Die Unehrlichkeit des Handwerkers hätte sich auf das Werkstück übertragen und das Gerät wäre für seine hohe Aufgabe, beizutragen zum Lob Gottes, nicht geeignet gewesen.“*<sup>252</sup>

Assunto bemühte sich mit Dante um den Aufstieg der mechanischen Malerei zu einer freien Kunst in Analogie zur Dichtkunst und hatte kein vorrangiges Interesse an der Goldschmiedekunst. Für Dante ist eine Dichtung allerdings ein künstlich hergestelltes Ding, das sich einer gegebenen Materie bedient und für einen Zweck bestimmt ist; dies kann auch für jedes mittelalterliche Goldschmiedewerk und weit darüber hinaus gelten. In „De vulgari eloquentia“ (II 3) nennt er die Dichtung ein „artificiatum“, d.h. Erzeugnis einer handwerklichen Arbeit. In handwerklicher Arbeit, die jener der anderen artifices zwar ähnlich, die aber frei und nicht mechanisch ist, fertigt (fabbrica) der Autor (oder Urheber) die Dichtungen an (II 8). Die dichterische Produktion nennt er eine „fabricatio verborum armonizatorum“ (ein Zusammenfügen von in Einklang gebrachten Wörtern). Im 31. Gesang des „Purgatorio“ findet sich die gleiche Vorstellung; diesmal jedoch in Analogie zur Schmiedekunst. Guido Guinizelli zeigt Dante den Troubadour Arnout Daniel und sagt von ihm, daß er „fu miglior fabbro del parlar materno“ (der beste Schmied seiner Muttersprache sei; Purg. XXXI 115). Für Dante *„ist also der Dichter ein Erzeuger von Gegenständen, wie es auch die anderen artifices sind, und darin stimmt er mit der ganzen mittelalterlichen Ästhetik überein, die er in mancher Hinsicht abschließt.“*<sup>253</sup> Ein Blatt der „Großen Heidelberger Liederhandschrift“ (Codex Manesse), deren Miniaturen zwischen um 1310 und 1330 zeitgleich zur „Göttlichen Komödie“ entstanden sind, zeigt den Tiroler Ministerialen Hartmann von Starkenberg (**Abb. 22**), entweder Graf Hermann I. von Montfort oder seinen gleichnamigen Sohn Hartmann II., die 1254-1264 bzw. 1271-1282 bezeugt sind.<sup>254</sup> Der Minnesänger steht am Amboß und schmiedet einen goldenen Helm. Das zinnoberrote Kleid mit Goldbesatz, der goldenen Kranz

<sup>251</sup> Siehe Cherry 1992, S. 69f. u. Abb. 74.

<sup>252</sup> Etzdorf 1956, S. 28.

<sup>253</sup> Assunto 1987, S. 114 (Die Dichtungstheorie Dantes und das Florentiner Trecento).

<sup>254</sup> Codex Manesse 1989, S. 174f., Tf. 85

in den blonden Locken und die den Verseschmied bewirtende Dame im elegant gerafften Kleid kennzeichnen das ritterliche Minnesängermilieu. Das Bild ist vom Namen des Dichters angeregt. Amboß, Hammer und Zange sind Zeichen seiner Stärke. Das Motiv knüpft an die frühe Epenillustration (Venus besucht den schmiedenden Vulkan) an. Das *„Bild des Schmiedens wird aber auch als Metapher des Dichtens verwandt“*. Beispielhaft durch den bürgerlichen Berufsdichter Konrad von Würzburg, der wahrscheinlich um 1220-1230 in Würzburg geboren wurde und 1287 in Basel verstarb. Konrad der im Auftrag des Stadtadels, des Großbürgertums und der hohen Geistlichkeit von Basel und Straßburg arbeitete, ist weniger durch Minnelieder und Sprüche als durch epische Dichtungen bekannt. Eines dieser Werke ist um 1276 entstanden und trägt den Titel: *„Die goldene Schmiede“*.<sup>255</sup> Der Titel stammt nicht von Konrad selbst, sondern begegnet erst in Abschriften des 14. Jahrhunderts. Vermutlich war der Straßburger Bischof Konrad III. von Lichtenstein der Auftraggeber. Er versprach sich von dem Marienlob, das Bilder aus dem Schatz der Marienverehrung nahezu eines Jahrtausends in einer unendlich scheinenden Kette von 1862 Versen lobpreisend aneinander schmiedet, eine Belebung des Marienkultes sowie eine gesteigerte Spendenfreudigkeit für den Ausbau des Münsters. Dem Lob des Dichters steht der Wunsch voran:

*„Ei künde ich wol enmitten/ in mînes herzen smitten/ getihtē ūz golde smelzen/ und liehten sin gevelzen/ von karfunkel schöne drîn/ dir hôhiu himelkeiserin!“ (Ach könnte ich doch für dich, hohe Himmelskönigin, in der Schmiede meines Herzens ein Gedicht aus Gold schmieden und darein die Edelsteine klarer, lichter Gedanken fassen!)“<sup>256</sup>*

In Dantes „Gastmahl“ unterscheidet sich der Dichter von den artifices der mechanischen Künste dadurch, daß er auch Autor ist; er ist es, der die Worte bindet (Gastmahl, IV. Buch, 6. Kap.). Für Dante ist nur derjenige Dichter ein Autor, der das Kunstwerk erschafft, indem er die Wörter nach den Gesetzen der Rhetorik und der Musik, die freie Künste sind, zusammenfügt. *„Er sagt es zwar nicht ausdrücklich“*, so weiter Assunto, *„aber nach dieser Stelle des Gastmahls scheint Dante die artifices der anderen Künste nicht als Autoren anzusehen, da sie andere Materialien bearbeiten und Vorschriften der mechanischen, nicht der freien Künste anwenden.“* *„Wenn Arbeiter und Künstler aus verschiedenen Arbeits- und Kunstzweigen an einem Werke (...) oder einer künstlerischen Arbeit zusammenarbeiten“*, sagt Dante an gleicher Stelle, *„müssen sie dem Künstler oder Werkleiter doch glauben und gehorchen, der allein den Endzweck aller Einzelzwecke im Auge hat. So müssen auch den Zwecken des Ritters sich unterordnen der Schwert- und Zaumzeugmacher, der Sattler und*

<sup>255</sup> Ebd. S. 254f., Tf. 124 (Meister Konrad von Würzburg). Die Periode des deutschen Minnesangs reicht von 1160-1170 bis in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts mit einer Blütezeit zwischen 1180 und 1230, der Zeit Walthers von der Vogelweide; weiterführend S. VIII-XXXVIII, hier S. XXIII.

<sup>256</sup> KLL, Bd. 5, Sp. 4032 (U.S.); Ausgaben Berlin 1840 (hg. v. W.Grimm), Göttingen 1926 (hg. v. E. Schröder).



der Schildmacher, überhaupt jedes Handwerk, das mit dem Reitwesen zu tun hat.“ Für Assunto „können Spieler, Sänger, Schauspieler, Maler und Bildhauer“ aus diesem Grund „nicht als Urheber angesehen werden, denn ihre Künste sind unfrei und der Vorstellung und Leitung dessen untergeordnet, der ‚allein den Endzweck im Auge hat‘, für den das Werk bestimmt ist.“ Erst die späteren Schriftsteller des Florentiner Trecento betrachteten Kunstwerke „als menschliche Leistung, die als solche zu beurteilen ist. Nicht die Anmut der Dinge wird in den Kunstwerken bewertet, sondern die Begabung des artifex, die sich in seiner Fähigkeit, der Natur nachzueifern, äußert. Sie flößt den dargestellten Personen und Dingen eine Lebenskraft ein, derjenigen gleich, die sie in der wirklichen Welt haben. (...) Auch wenn man weiterhin eine objektive Naturschönheit annimmt, beginnt man doch bereits zwischen Natur und Kunst zu unterscheiden, und die Art, wie die Kunstschönheit gedacht wird, kündigt schon den modernen Subjektivismus an.“ Als Epochenmerkmal rückt für Assunto „mehr als das Ding-Erzeugnis der Mensch-Artifex in den Mittelpunkt der theoretischen Erörterungen. Es ist dies die wichtigste Neuerung der Florentiner Kritik gegenüber der des Mittelalters, die sich der Person des artifex gegenüber gleichgültig gezeigt hatte.“<sup>257</sup> Mit der Aufwertung des Florentiner artifex wird auch die Malerei zu einer freien Kunst. Wenn Filippo Villani in seiner Vorrede zur Eloge auf Giotto und die anderen Florentiner Maler den artifices nicht mehr nur die ars, das Handwerk allein, sondern auch das „ingenium“ (Erfindung) und die „traditio als innere Überlieferung der Kunst, die die großen artifices wiederbelebt haben, zuerkennt, steht er in dieser Hinsicht bereits jenseits des Mittelalters.“ Die „ars der artifices hört auf, mechanica zu sein“, weil sie in sich das „bisher von ihr Getrennte, nämlich ingenium und traditio“, aufnimmt. Die so als Tochter der Wissenschaft begriffene ars ist die „Protagonistin des Rezeptbuches von Cennini“, für den Kunst nicht mehr einfaches Handwerk, sondern ingenium ist, das sich „durch eine Tätigkeit der Hände realisiert“. Das Tun des artifex „ist die formale und die bewirkende Ursache (causa formalis und causa efficiens) des Kunstwerkes und nicht nur die bewirkende, wie man gemeint hatte, als man die geistige Erfindung als ein Verdienst des Auftraggebers ansah.“<sup>258</sup>

Durch die „relative Häufigkeit“ in den Quellen war und ist der Goldschmied ganz „besonders aufschlußreich für die Bedingungen, unter denen ein Künstler des Mittelalters“ gearbeitet hat. Allerdings ist diese Häufigkeit „selbst ein Indiz für eine gewisse Sonderrolle, die der Goldschmied in dieser Zeit gespielt hat.“<sup>259</sup> Im Einzelfall erlaubt ihm diese Sonderrolle auch im hohen Mittelalter nicht nur der ausführende Künstler, sondern zugleich der Stifter, d.h. der Auftraggeber des Werkes zu sein. Der Goldschmied Hugo d'Oignies tritt Anfang des 13.

<sup>257</sup> Assunto <sup>2</sup>1987, S. 115f. (Anfänge der subjektivistischen Bestimmung des Kunstschönen in Florenz).

<sup>258</sup> Ebd. S. 117f. (Die Malerei als freie Kunst).

<sup>259</sup> Claussen 1978, S. 46.

Jahrhunderts in Personalunion als Artifex und Stifter auf und versteht sich inschriftlich als Autor in Gold (**Abb. 20a/b**). Der doppelte Zweck der Selbstdarstellung und Selbstbezeichnung durch Hugo d'Oignies gleicht dem, dessentwegen auch die Stifter diese von den Künstlern gefertigten Werke in Auftrag gaben, sich auf ihnen abbilden und in Inschriften verewigen ließen. Ähnlich wie Hugo verfuhr auch Bertholdus, Kustos im Kloster Zwiefalten. Er berichtet in seiner eigenen Chronik, daß er zwei Kandelaber mit über den Evangelisten stehenden Cherubim auf seine Kosten anfertigen ließ; außerdem habe er zwei andere Leuchter von besonderer Schönheit und wunderbarer Arbeit selbst entworfen und ausgeführt.<sup>260</sup> Die eigenhändige Anfertigung einer Stiftung mag nur selten erfolgt sein. Innerhalb der Geschichte des Goldschmieds steht der früh- und hochmittelalterliche „Stifterkünstler“ allerdings über Jahrhunderte hinweg im Raum; von ihm sind höchste Qualitätsstandards zu erwarten, weil er das Geld und die Beziehungen gehabt hätte, die besten Meister seiner Zeit zu bezahlen.

Das gattungsübergreifende Problem der Bestimmung mittelalterlicher Künstlersignaturen sind Stifternamen, die mit gleichem Wortlaut die Urhebererschaft für das Kunstwerk beanspruchen. Das *„krasseste Beispiel für eine derartige Inschrift“* gibt auch für Claussen Bernward von Hildesheim ab (**Abb. 14b**). Er hält es für unwahrscheinlich, daß der Bischof (presul) sich in seiner Stiftung als Handwerker verewigt hat. Stifterinschriften wie die des Bernwardskruzifixes führten zu der *„übertriebenen Feststellung“*, man könne *„niemals entscheiden, ob der Künstler signiere“*. Dagegen wird der Inschriftentypus des „Imervard-Kreuzes“ im Braunschweiger Dom („Imervard me fecit“) als knapp gehaltene, nordalpine Standardformel einer unzweifelhaften Künstlersignatur geführt. Die zweite Standardformel, die südlich der Alpen häufiger als im Norden ist, verwandte Nikolaus von Verdun bei einem verlorenen Goldschmiedewerk des Wormser Domes: „Hoc opus fecit Nicolaus de Verda“. Die Imervard-Formel begegnet um 1175 als Signatur eines Bildhauers am Juliana Relief im Wormser Ostchor: „Otto me fecit“. <sup>261</sup> In dieser geläufigen und angeblich sicheren Form nennt das Werk seinen Meister also selbst: „Otto hat mich gemacht“. Die Formel „ME FECIT“ begegnet in der Numismatik seit dem 6. Jahrhundert. Noch zu Beginn des 11. Jahrhunderts lautet die Angabe auf Münzen, die beispielsweise Graf Heinrich von Stade prägen ließ, HROZA ME FECIT. Die Inschrift gibt dabei allerdings *„kaum den Namen des Stempelschneiders an“*, denn bis in das 13. Jahrhundert *„haben sich Münzmeister in dieser Form auf Münzen verewigt“*.<sup>262</sup> Die unter Dagobert zwischen 629 und 639 geprägten Trienten nennen Eligius mit Sicherheit nur als Münzmeister; daß er den Stempel selbst geschnitten

---

<sup>260</sup> Legner 1985, S. 214 u. Kat. Nr. B 55.

<sup>261</sup> Claussen I 1985, S. 264f.

<sup>262</sup> Bei dieser Einschätzung von Peter Berghaus darf nicht übersehen werden, daß Münzmeister und Stempelschneider als Goldschmiede oftmals ein und dieselbe Person waren.

hat, kann nur vermutet werden (**Abb. 1**). Eligius bleibt das früheste Beispiel für eine immer wieder überlieferte Besetzung des Münzmeisteramtes mit einem Goldschmied. Aus der Mitte des 11. Jahrhunderts stammt eine Gruppe von „*münzähnlichen Metallzeichen*“, die ihr Bild, den gekrönten Kopf Heinrichs III. (1046-1056), von Goslarer Münzen entlehnt haben, statt des Herrschernamens jedoch die Umschrift „BENNO ME FECIT“ aufweisen. Die bisher bekannten Exemplare „*sind einseitig aus Bronze gefertigt, einige weisen Reste von Vergoldung oder Goldplattierung auf.*“ Auf der freien, bildlosen Rückseite finden sich teilweise Reste von Ansatzstellen zur Befestigung. Deshalb kann vermutet werden, daß diese „*Metallzeichen*“ als „*Schmuckstücke an der Kleidung getragen worden*“ sind.<sup>263</sup> Die „Benno-Zeichen“ haben keinen Münzcharakter. Die Signatur steht als solche in Frage, wenngleich sich eine Parallele „*in dem silbernen Schmuckbrakteaten des 10. Jahrhunderts bietet*“, der in einem Grab in Schweden gefunden wurde. Die Umschrift einer Profilbüste lautet „VVITCELINMACEFEIT“ und wird zu „Wicelin me fecit“ berichtigt. Die Gestalt des Schmuckbrakteaten weist in das nord- bzw. nordwestliche Gebiet, wo auch der Name Wicelin heimisch ist. Offensichtlich ist dieser Schmuckbrakteat, der wie die Benno-Zeichen die Funktion einer Gewandspange hatte, von einem (heidnischen) Goldschmied namens Wicelin angefertigt worden, der auf keltische und germanische Schmiedetraditionen zurückweist, die sich durch die Ausbreitung des Christentums mit der antiken Überlieferung in dieser Epoche in den Grenzgebieten des Reiches verbanden. 100 Jahre später entwickelte sich in einigen Regionen Deutschlands „*ein Münzstil hervorragender künstlerischer Bedeutung*“ in Gestalt der Brakteaten; das sind einseitig geprägte „Hohlpennige“. Seit 1140 breitete sich dieses für die „*deutsche Münzgeschichte so typische Phänomen aus*“, das seinen stilistischen Höhepunkt um 1170 erlebte und im 13. Jahrhundert stark abfiel. Die höchste Qualität wurde im Harzvorland (u. a. Magdeburg, Quedlinburg, Halberstadt), in Thüringen, Hessen und in der Wetterau erreicht. Die Stempelschneider dieser Münzen waren „*sicherlich gleichzeitig der Siegel- und Goldschmiedekunst verbunden*“, bleiben aber meist anonym. Mit Luteger von Altenburg ist einer dieser Stempelschneider namentlich nachweisbar; er war um 1175 bis 1190 tätig. Im Jahr 1900 wurde in Gotha ein Schatz entdeckt, der um 1185 vergraben wurde. Seit dieser Zeit wird Luteger als ein aus Altenburg in Ostthüringen stammender, „*wandernder Künstler angesehen, der verschiedenen Münzherren seine Dienste bot.*“ Der mittelniederdeutsche Name Luteger (Ludeke o. ä.) wird in der Tiersage, vor allem in der Fabel von „Reineke Fuchs“, dem Kranich beigegeben. Auf den drei „Leitstücken“ des Schatzfundes läßt Luteger diesen als sein Wappentier unübersehbar erscheinen. Der Brakteat Fd. Gotha 297, der in 1 ½ Exemplaren erhalten ist, zeigt etwa den nach rechts gewandten Kranich zwischen zwei Rosetten in einem Vierpaß, der mit Türmen besetzt ist. Die Legende lautet: „LVTEGER ME

<sup>263</sup> Kat. Ornamenta 1985, Bd. 1, Kat. Nr. B 59, S. 277-283 (Peter Berghaus), hier S. 278 u. Abb. 12f.

FECIT SCDA (Luteger me fecit, sculptor de Altenburg). Lutegers Kranich findet sich auf mindestens zwei Reiterbrakteaten, seine Signatur, meist mit Angabe seiner Herkunft, lässt sich auf mindestens 15 Brakteaten nachweisen, die er zwischen 1175 und 1190 für verschiedene Münzherren angefertigt hat (z. B. für das Erzbistum Mainz, Münzstätte Erfurt: „LVTEGER DE ALDENBVRC ME FECIT“).<sup>264</sup> Einige der Silbermünzen zeigen den Kranich nur als Nebenfigur; z. B. Fund Gotha 300: *„unter einem dreifach gewölbten Bogen, mit Türmen besetzt, thront ein weltlicher Herrscher, Schwert und Lilienzepter schulternd. Links von ihm steht ein nach rechts gewandter Kranich, rechts von ihm erscheint das nach links gewandte Brustbild eines barhäuptigen Mannes, der die rechte Hand in einer Geste ausstreckt und auf den Thronenden und auf den Kranich zugleich weist.“* Diese Münze ist „stumm“, also ohne Umschrift, und wird der thüringischen Herrschaft Lobdeburg, Münzstätte Jena, zugeschrieben. Die im Brustbild wiedergegebene glatzköpfige Figur ist *„wiederholt als Bild des Stempelschneiders Luteger selbst gedeutet worden.“* In den folgenden Jahrhunderten *„sind keine Bezeichnungen von Stempelschneidern auf deutschen Münzen vorhanden. (...) Erst mit dem Aufkommen der Renaissancemedaille werden sich entsprechende Signaturen gelegentlich auch auf Münzen finden.“*<sup>265</sup>

Sicher erscheinen Inschriften, in denen zwischen Stifter und Künstler unterschieden wird. Auf dem bronzenen Weihwasserkessel aus St. Alban in Mainz (1116-19; Speyer, Dommuseum) steht geschrieben: „Diese Weihegabe des Abtes Bertold nimm gnädig auf. Alban, der du für Gott lebst durch dein vergossenes Blut, indem du für ihn die Wonnen des ewigen Lebens erbittest. Hartwich war der Verfertiger (Hartwich erat factor) und Snello mein Urheber (Snello mei fuit aucto[r]).“<sup>266</sup> Am Prudentia-Schrein in Beckum (um 1226-30) begegnen die Stifter bereits als kommunaler Auftraggeber und die Künstler treten als drei gleichberechtigte Meister inschriftlich auf: „Hoc vas expensis struxit populus bekemensis/ arteque Renfridus Hermann sique Sifridus“ (Dieses teure Behältnis erstellte das Volk von Beckum und mit <ihrer> Kunst Renfridus, Hermannus und Sifridus).<sup>267</sup> In letzter Konsequenz lässt sich die Frage einer Signatur im vorgeführten Einzelfall oder auch im Hinweis auf das Vortragekreuz von Meister Gerardus, der als Hof- oder Wanderkünstler geführt werden kann, kaum beantworten, weil offen ist, ob der Stifter/ Auftraggeber oder der Künstler für den Inhalt der Inschrift verantwortlich ist; eine „aktive“ Signatur wäre je nach Blickwinkel dann schnell zu einer „passiven“ Erwähnung degradiert werden. In jedem Fall kann nur die religiös begründete und heilsgeschichtlich motivierte Betätigung des mittelalterlichen Künstlers das gleichberechtigte Auftreten eines Erzbischofs und eines Vertreters der „artes mechanicae“ im

<sup>264</sup> Ebd. S. 281 u. Abb. 15-24.

<sup>265</sup> Ebd. S. 278f.

<sup>266</sup> Vgl. Claussen I 1985, S. 265 mit lat. Originalinschrift.

<sup>267</sup> Ebd. S. 266.

Zentrum eines monumentalen ottonischen Bronzegusses erklären, der sich feiert, weil er das handwerkliche und technische Kunststück nach Aachener Vorbild zuerst wiederholt hat. Auf die rühmende „Stifterinschrift“ des Erzbischofs Willigis folgt an der Mainzer Bronzetür um 1000 die „Signatur“ des verantwortlichen Meisters: „Berengerus huius operis artifex lector/ ut p(ro) eo d(eu)m roges postulat supplex“ (Berenger, der Künstler dieses Werkes, bittet inständig, Leser, du mögest zu Gott für ihn beten). Analog zum Stifter verbindet der mittelalterliche Künstler seine Leistung, für die er materiell entlohnt wurde, mit der Hoffnung, daß gute Werke ihn im Jenseits von seinen Sünden befreien; sein memorialer Appell an den Betrachter ist eine ganz persönliche, eigennützige Ansprache, die im öffentlichen Kirchenraum um ein kontinuierliches Andenken im Gebet bittet. Auch das karolingische Beispiel der gleichberechtigten Krönungen sowohl des Stifters, des Mailänder Erzbischofs Adalbert, als auch des Goldschmieds, Magister Vvolvinus, zeigt, daß der „artifex“ sich nicht nur als Werkzeug des Auftraggebers oder als rein weltlichen Handwerker verstanden hat (**Abb. 12c/d**). Sein Beitrag wurde aus seiner eigenen Sicht, aber, was dem Ganzen erst Glaubwürdigkeit im Hinblick auf einen realen gesellschaftlichen Status verleiht, auch vom Auftraggeber als Eigenleistung gewertet, die vor Gott und der Nachwelt Bestand hat; was der Stifter sich kurz gesagt erkauft, verdient sich der mittelalterliche Künstler durch sein Werk bzw. die mühselige und kunstreiche Arbeit seiner Hände; Bernward und andere hohe Kirchenfürsten haben sich als handwerklich-künstlerisch tätige Stifter auf doppelte Weise versichert. Eine sichere Identifikation gewährleisteten Signaturen mit Berufs- oder Standesbezeichnungen, die von Goldschmieden als Ausdruck besonderen Selbstvertrauens „häufig“ angegeben werden. Die lateinischen Urkunden und Inschriften des Mittelalters bezeichnen ihn, den Handwerker in Gold, als *„aurifex“* oder als *„faber aurifex“*. Er arbeitete *„ad maiorem Dei gloriam“*, zur höheren Ehre Gottes.<sup>268</sup> Für den Goldschmied ist die karolingische Vvolvinus-Inschrift ein frühes Beispiel, das nicht nur den Namen, sondern auch die Berufsbezeichnung „aurifaber“ angibt: „VVLVINI(us) MAGIST(er) PHABER“. Ein späteres Beispiel ist die Signatur des Vitonius-Schreins in St. Vanne in Verdun aus dem Jahre 1147: „Hic manus aurificis demonstratur Godefridi“ (Hier zeigt sich die Hand des Goldschmiedes Godefridus). Der Titel „Magister“, den Nikolaus von Verdun im Jahre 1205 in seiner Signatur des Marienschreins in Tournai führt, darf ebenfalls *„als sicheres Indiz für eine Künstlerinschrift gelten“*; die Nennung eines akademischen Magistertitels innerhalb einer Stifterinschrift bleibt nachzuweisen: „Hoc opus fecit magister Nicholaus de Verdun“. Möglicherweise bestätigt die Bezeichnung Magister die berechnete Annahme, in Nikolaus den verantwortlichen Leiter einer größeren Werkstatt zu sehen, dessen eigener praktischer Anteil nicht bestimmbar ist; im übrigen hat schon Vvolvinus als „Magister“ signiert. Die 1208 datierte Gründungsinschrift von St. Quirin in Neuss verdeutlicht, daß jede Signatur individuell

<sup>268</sup> Schade 1974, S. 37 ohne Quellenangabe.

im Kontext bewertet werden muß, denn es handelt sich nicht um eine „aktive Künstlerinschrift“, sondern um eine „passive Erwähnung“ innerhalb der Gründungsinschrift des Bauherren.: „...Magister Wolbero ... posuit primum lapidem fundamenti“ (Meister Wolbero setzte den ersten Fundamentstein). Von den passiven Erwähnungen, damit liegen die Probleme einer eindeutigen Abgrenzung erneut auf der Hand, war im Zusammenhang der „Signatur“ des Klosterneuburger Altares schon die Rede. Die Inschrift am Vortragekreuz Kaiser Heinrichs I., das der flämische Goldschmied Gerardus um 1206 geschaffen hat, kann eine Stifterinschrift sein, die den Künstler nennt und häufig auch lobt. Ein halbes Jahrhundert nach der Signatur Godefroids de Huy und dem Brief Wibalds von Stablo wird in jedem Fall die „Künstlerhand“ eines Goldschmiedes, der ein in Begleitung des Adels reisender Künstler, vielleicht ein abendländischer „byzantinischer Hofgoldschmieds“ gewesen sein könnte, erneut herausgehoben: *„Geschaffen hat dieses würdevolle Zeichen die Hand des Gerardus...“* Die vielschichtige Inschrift von Hugos Buchdeckel, den zudem das Selbstbildnis des Meisters schmückt, ist nach Claussen ein wichtiges Zeugnis für *„den Anspruch und Konflikt des Goldschmiedes und Laienbruders“*, der nahezu ein Jahrhundert vor Giotto und Dante gelebt hat. *„Offensichtlich möchte“* derselbe *„mit seinem handwerklichen Medium nicht hinter der Schrift- und Wortverkündigung der anderen zurückstehen. Der materielle Verdienst aus seiner Kunst erlaubt es ihm, ein Buch schreiben zu lassen, dessen kostbaren selbst angefertigten Einband er der Schrift gleichgestellt wissen will. Was die Stiftsherren im Chorgebet erfüllen, nämlich Gott zu preisen, das erreicht Hugo mit der Mühsal seiner mechanischen Kunst.“*<sup>269</sup> Demnach könnte der „Konflikt“ bzw. „Anspruch“ als positive Gleichsetzung eines mechanischen Handwerks mit den Künsten des Trivium verstanden werden. Lange bevor der Aufstieg der Malerei mit der Angleichung der Formel des Horaz begann, war die Aufwertung der Goldschmiedekunst bereits vollzogen worden. Hugo selbst, dessen Inschrift zugleich auch eine sichere Signatur ist, läßt keinen Zweifel zu:

*„Das Buch ist innen und außen geschrieben (scriptus). Hugo schrieb (scripsit) es: innen auf seine Kosten, außen mit seiner Hand. Betet für ihn. Die einen preisen Christus durch das Wort, Hugo aber mit seiner Goldschmiedekunst, indem er die Linien der Arbeit mit Mühen einpflügt.“*<sup>270</sup>

Der Goldschmied vergleicht die Linien seiner Kunst einerseits formal mit den Linien der Buchstaben; auf der handwerklichen Ebene ist er der „Schreiber“; dieser benutzt den Federkiel wie der Goldschmied den Treibhammer, das Punziereisen oder die Graviernadel (Stichel).<sup>271</sup> Für seine Kunst beansprucht Hugo andererseits den Rang eines Autors; was dieser mit Worten macht, leistet Hugo mit seiner Goldschmiedekunst. Schließlich sieht er

<sup>269</sup> Claussen I 1985, S. 264 u. 266.

<sup>270</sup> Kat. Rhein und Maas 1972, Kat. Nr. M 6/7; Kat. Ornamenta 1985, Bd. 1, Kat. Nr. 52.

<sup>271</sup> In Anlehnung an die Plastik werden die Stecher des 16. Jahrhunderts mit „sculpsit“ signieren.

sich als Urheber der gesamten Stiftung; auch die von ihm bezahlte Ausgestaltung des Buches hat er im Sinne eines mittelalterlichen Stifters selbst geschrieben. Darin liegen die Schwierigkeiten einer sicheren Identifikation mittelalterlicher Inschriften und Signaturen begründet, von denen im ersten Kapitel die Rede war. Allein die Grundsätzlichkeit, aus der sich der Künstler des Mittelalters der Nachwelt in doppelter Absicht empfiehlt, durch seine Kunst fortwährend Gott zu loben und um das eigene Gebetsandenken zu bitten, *„unterscheidet ihn von seinesgleichen aus späteren Epochen der Renaissance, Aufklärung und Emanzipation.“*<sup>272</sup> Für seine menschliche Leistung erhofft der Künstler einen göttlichen Lohn. *„Nimm‘ ihm so viele Sünden, als er Zeichen in dieses Buch geschrieben hat“*, so lautet die Fürbitte des Hl. Gregor von Nazianz für einen Schreiber, der Gregors Werk abgeschrieben hat. Eine ungewöhnliche Folge von vier Dedikationsbildern im Hornbacher Sakramentar zeigt den Weg des Kodex vom Schreiber zur höchsten Instanz.<sup>273</sup> Ein Widmungsvers erläutert die Übergabe: (1) wie ein Schreiber namens Eburnant das von ihm erstellte Buch dem Abt des Klosters Hornbach darbringt (erstes Widmungsbild mit Widmungsvers), (2) wie der Abt Adalbert es dem Hl. Pirmin, dem Klostergründer übergibt, (3) wie Pirmin es zu Petrus bringt, der es (4) Christus überreicht. Eine Kettenübergabe gleichsam, dargestellt in der Hoffnung auf Erfüllung der Inschrift. An die Gleichrangigkeit von Stifter und Künstler, die sich am Mailänder Goldaltar des Vvolvinus für einen Goldschmied erstmals zur Mitte des 9. Jahrhunderts nachweisen läßt, appelliert auch die Inschrift:

*„Gib für die irdischen Gaben den Lohn des ewigen Lebens/ Daß er verdiene zu stehn auf dem Rande des Ewigen Buches/ Hieran erfreue sich Schreiber und Gönner des Schreibers gemeinsam.“*<sup>274</sup>

Die Einschreibung in das Buch des Lebens ist immer wieder der erhoffte Lohn (Vvolvinus wird gekrönt). So heißt es in der Inschrift einer Echternacher Bibel:

*„Der Herr Abt Reginbert hat dieses Buch anlegen lassen, und Bruder Rupert war der Schreiber. Mögen sie ins Buch des Lebens eingetragen und in ewigem Gedenken bewahrt werden.“*

Schreiben und Abschreiben sind verdienstvolle Arbeiten. Vom Himmel aus sieht der Heilige dem Schreiber zu. Dies hat ein Mönch namens Radulf bei der Arbeit gedacht:

*„Während ich dieses Buch schreibe, blickt Vedastus (Hl. Vedast) hoch vom Himmel herab und vermerkt, wieviele Buchstaben ich mit dem Stift hinmale, von wievielen Zeilen die Seite durchpflügt wird, mit wievielen scharfen Punkten das Blatt von hier und von dort zerstoichen wird. Und dann ist er meinem Werk und meiner Mühe geneigt und*

<sup>272</sup> Legner 1985, S. 214.

<sup>273</sup> Reichenau, um 983; vgl. Kat. Ornamenta 1985, Kat. Nr. B 2.

<sup>274</sup> Legner 1985, S. 214f. mit weiteren aussagekräftigen Beispielen.

*spricht: Wieviele Buchstaben, wieviele Zeilen, wieviele Punkte endlich es in diesem Buch gibt, soviele Sünden erlasse ich dir schon jetzt.*<sup>275</sup>

Den Anspruch des Künstlers, ein frommes Werk getan zu haben, illustriert auch ein Kapitell im Chorumgang der Liebfrauenkirche zu Maastricht. Es zeigt im Relief wie der Steinmetz „Heimo“ ein Rankenkapitell gleichen Typs der Gottesmutter in Stifterhaltung überreicht; ob Heimo also auch (oder nur) der Stifter des Kapitells gewesen ist, bleibt offen.<sup>276</sup> Ob Vvolvinus das Material für das Medaillon mit seinem Bildnis selbst bezahlt, also gestiftet hat, kann nicht nachgewiesen werden; sollte er dies nicht getan haben, wovon die Forschung stillschweigend ausgeht, obwohl er wie Hugo im „klassischen“ Stiftergestus erscheint, dann bringt er seine Kunst dar (**Abb. 12d**). Die Präsentation seiner leeren Hände wäre dann das erste Anzeichen für die „kunstbegabte Hand“ des Goldschmieds, die immer wieder betont wird. Die Signatur des Vitonusschrein in der Abtei Saint-Vanne in Verdun lautete: HIC MANUS AURIFICIS DEMONSTRATUR GODEFRIDI.<sup>277</sup> Als Wibald von Stablo seinen ungeduldigen Mahnbrief an den Goldschmied G. richtete, appellierte der Abt an den vornehmen Geist des Künstlers und an seine geschickten und berühmten Hände: „tuum nobile ingenium, tuae alacres et illustres manus“.<sup>278</sup> Die hohe Wertschätzung des mittelalterlichen Goldschmieds hängt also nicht allein von der Materialästhetik, d.h. von der lichtmetaphysischen Bedeutung der Edelmetalle und der Edelsteine ab, die von ihm verarbeitet werden. Sie liegt untrennbar in der Ausübung seines Handwerks begründet, das schon früh als geistige Tätigkeit und Leistung gewürdigt wurde. Der Ire Johannes Scotus Eriugena schreibt zur Mitte des 9. Jahrhunderts von einem goldenen Gefäß mit Edelsteinbesatz, das eines königlichen Gebrauchs würdig und *„in der schönsten Form entworfen“* (forma pulcherrima compositum) sei. Der *„größte Gelehrte seiner Zeit“*, Gerbert von Reims, der 999 als Sylvester II. zum Papst gekrönt wurde, wandte sich noch nicht an einen städtischen Meister, sondern an Erzbischof Egbert von Trier, um aus dessen berühmter Werkstatt Goldschmiedearbeiten für seinen Metropolit zu erbitten. Dabei führte er aus, daß *„diese Augen und Geist durch die Schönheit ihrer Formen entzücken würden.“* *„Euer großes und berühmtes ingenium (Genius)“*, so schreibt Gerbert nach einigen Abschweifungen weiter, *„möge unser bescheidenes Material durch Hinzufügung von vitrium (Glas) wie auch gefälliger künstlerischer Kompositionen veredeln.“*<sup>279</sup> In Italien mag die *„Vorstellung von der Überpersönlichkeit des Herstellungsprozesses“* erst *„seit dem 12. Jahrhundert im Rückgang begriffen“* sein, wenn auch die Einschätzung Otto von Freisings, man würde dort *„Handwerker zu höheren Würden und den ehrenvolleren und freieren*

---

<sup>275</sup> Ebd. S. 217.

<sup>276</sup> Claussen 1985 I, S. 266.

<sup>277</sup> Claussen 1978, S. 49 u. Anm. 15.

<sup>278</sup> Legner 1985, S. 187.

<sup>279</sup> Winter 1986, S. 20.



*Beschäftigungen*“ zulassen, auf andere Verhältnisse hindeutet. Als Gewährsmann kann der Zisterzienser für den Goldschmied nicht dienen. Er nimmt einen anderen subjektiven Standpunkt ein, der sich von anderen hohen geistlichen Würdenträger unterscheidet. Exemplarisch gegenüber seinem Zeitgenossen Abt Wibald von Stablo, der die „inventio“ des Goldschmieds G. zur Mitte des 12. Jahrhunderts in einem privaten Brief aus der Sicht eines Auftraggebers herausstellt. Es mag weiterhin und abermals umstritten bleiben, ob Erzbischof Egbert „*nun selber Goldschmiedearbeiten angefertigt hat*“.<sup>280</sup> Für Gerbert von Reims ist Egbert von Trier, wie Eligius für König Chlothar in Paris, Einhard für Kaiser Karl in Aachen, Vvolvinus für Erzbischof Albert in Mailand, Bernward für seinen Lehrer Thangmar in Hildesheim oder der aurifaber G. für Abt Wibald von Stablo, der leitende Kopf einer Goldschmiedewerkstatt gewesen. Egbert nimmt den Auftrag entgegen und auf seine Anweisung wird das „bescheidene“ Edelmetall durch Hinzufügung von farbigem Email zur künstlerischen Form nach der Vorgabe seines Entwurfs, seiner Komposition. Eine besondere geistige Qualifikation wird dem Klosterschmied Tutilo aus dem Kloster St. Gallen bescheinigt, der in den „Casus s. Galli“ um 913 als „*ein Mann von Autorität*“ beschrieben wird, welcher „*in göttlichen und weltlichen Dingen zu jeder Antwort gerüstet*“ sei. Meister Tutilo ist ein weiteres Beispiel dafür, „*daß die künstlerische Arbeit des Goldschmieds eher als geistige denn als handwerkliche Tätigkeit begriffen wurde.*“ Elbern hat dies an einer „*Geschichte*“ verdeutlicht, die der Mönch Ekkehard von St. Gallen niedergeschrieben hat:

*„Ein Besucher fand eines Tages in der Werkstatt des Tutilo in Metz eine schöne Frau neben ihm stehend, während der Meister an einer Figur der Gottesmutter arbeitete. An diesem Bildwerk habe sich – so berichtet Ekkehard- später die Aufschrift gefunden: ‚Fromm hat dieses Weihgeschenk Maria selbst gebildet.‘ Wiederum ist der Sinn des Berichtes darin zu finden, daß jenes ‚Werk der Maria‘ als etwas Wunderbares, mit göttlicher Hilfe Zustandekommenes gilt. Offenbar denkt das frühe Mittelalter auf sehr hohe Weise vom Künstler und besonders vom Goldschmied.“*<sup>281</sup>

Mögen die angeführten Beispiele nochmals bestätigen, daß die vielfach angenommene Anonymität des mittelalterlichen Künstlers eine Art von romantischer Fiktion ist, so kann Tutilo als weitgereister, mit vielen Ländern und Städten vertrauter Meister, einfach auch als frühes Beispiel eines Wanderkünstlers angesehen werden; von jedem späteren (Marien-) Model in den Lukaswerkstätten, von jeder zukünftigen „Inspirationsfigur“ des Malers zu schweigen. In der Ikonographie der Schmiedekunst schließt sich lediglich der Verweis auf die Schmiede der Natura an, um die weitere Entwicklung der Kunstgattung von dieser Seite zu charakterisieren. Ein Jahrhundert, nachdem Wilhelm von Conches den „Künstler als Nachahmer der Natur“ bezeichnet hat, läßt sich das vorbildliche, aristotelische künstlerische

---

<sup>280</sup> Ebd.

<sup>281</sup> Elbern 1988, S. 10.

Prinzip der Naturnachahmung seit um 1270 in der Dichtung des Rosenromans und seit um 1350 in den Rosenromanillustrationen als Frühgeschichte der gemalten Kunstgeschichte und Kunsttheorie verfolgen, die aus der Sicht des Malers eine Vorgeschichte ist.<sup>282</sup> Dante schreibt über die Natur als Schöpferin der körperlichen Schönheit sowie die natürliche Anlage des Künstlers in Analogie zwischen Natur und Kultur (-geschichte):

*„... so dürfen wir auch nicht einen Menschen um der Schönheit willen loben, die er von Geburt an seinem Körper trägt, denn er hat das nicht selbst gemacht, wohl aber dürfen wir den Künstler, d.h. die menschliche Natur, loben, die so viele Schönheiten in ihrem Stoffe erzeugt, wenn er ihr nicht hinderlich im Wege steht.“* (Convivio III, 4)<sup>283</sup>

Zur Unterscheidung von Materie und Form in Entsprechung zum wörtlichen (litterale) und allegorischen (allegorico) Sinn heißt es, wiederum am Beispiel der Goldschmiedekunst und, unter Berücksichtigung des differenzierenden Autorengedankens, explizit in Analogie zur Dichtkunst sowie in Abgrenzung zum reinen Handwerk:

*„... wenn nun bei den Schriften der Wortsinn die äußere Hülle ist, kann man unmöglich die anderen Bedeutungen, insbesondere die Allegorie erreichen, ohne zuvor den Wortsinn berücksichtigt zu haben. Die Unmöglichkeit liegt auch noch darin, daß man bei allen Naturdingen und Kunstwerken unmöglich zur Form vordringt, wenn nicht zuvor das Substrat, in dem die Form ruhen soll, disponiert ist. So gelangt man unmöglich zur Form des Goldes, wenn nicht die Materie, d.h. ihr Substrat, zuvor in Ordnung und zubereitet ist. So erzielt man auch nie die Form eines Kastens, wenn nicht der Stoff, d.h. das Holz, zuvor in Ordnung und zubereitet ist. So ist auch der Wortsinn immer das Substrat und der Stoff der anderen, besonders der Allegorie. Unmöglich gelangt man zu einem Verständnis der andern, ohne ihn zuvor berücksichtigt zu haben.“* (Convivio II,1)<sup>284</sup>

Die „älteste Erwähnung einer Goldschmiedezeichnung“ geht auf das 13. Jahrhundert zurück, deutet auf eine Differenzierung zwischen Künstlergoldschmied und Handwerker hin und „ist zugleich auch die früheste Nennung einer Visierung für ein plastisches Kunstwerk.“<sup>285</sup> Die Zeichnung von der Hand des Goldschmieds und Mönchs Jakemon d’Anchin wird in dem Vertrag zur Fertigung des Gertrudenschreins von Nivelles 1272 genannt, der zwischen dem Klosterkapitel und den Goldschmieden Colars de/Nikolaus von Douai und Jakemon de/Jakob von Nivelles abgeschlossen wurde.<sup>286</sup> Beide ausführende Goldschmiede sind in allen

<sup>282</sup> Zur gemalten Theorie vgl. das Kapitel „Naturas Schmiede“ im zweiten Teil der Bildgeschichte.

<sup>283</sup> Assunto <sup>2</sup>1987, S. 237.

<sup>284</sup> Ebd. S.238f. mit Dantes Definition der vier Sinneebenen (wörtlich, allegorisch, moralisch und anagogisch), die auf ältere Vorbilder zurückführt.

<sup>285</sup> Lüdke 1983, Bd. 1, S. 127.

<sup>286</sup> Ausführlich Claussen 1978, S. 73-78 u. 85f. (Anhang IV: Vertrag über die Anfertigung des St. Gertrud-Schreines von Nivelles).

Punkten des Vertrages gleichberechtigt; Nikolaus siegelte: „j'ay mis mon saial pour moy et Jakemon mon compaignon“. Als Zeuge siegelte auch der eigentlich mit dem Entwurf des Schreins beauftragte Jakemon/Jakobus und aus dem Kloster Anchin bei Douai. Dieser Jakobus von Anchin hatte schon vor Vertragsabschluß einen Entwurf des neuen Schreines geliefert, an den sich die beiden Meister bei der Ausführung halten sollten; Verbesserungen der Zeichnung durch die ausführenden Kollegen waren vorgesehen. Letztere werden im Vertragswerk als „Li deux maistrez“ von einem Personenkreis unterschieden, der als „ouvrier“ verzeichnet ist. In Abhängigkeit zur Interpretation des Vertragswortlautes steht zu vermuten, daß die beiden Meister nur für die Läuterung der Metalle, für die Vergoldung des Silbers, für das Fassen der Edelsteine sowie für die Anfertigung der plastischen Figuren (*ymaginez elevées et rondées*) und deren Einfügung in das architektonische Rahmensystem verantwortlich waren. Die Gruppe der ebenfalls vom Kapitel bezahlten „ouvriez“ hatte innerhalb von sieben Monaten zunächst ein Probestück zu liefern und wäre demnach für die Architekturteile verantwortlich gewesen: *„Und die besagten Arbeiter sollen so arbeiten, daß sie von jetzt bis etwa zum Beginn der kommenden Fastenzeit einen der mittleren Giebel fertiggestellt haben, und etwas von der Seite, und die erforderlichen Pfeiler, ohne die Figuren.“*<sup>287</sup> An der Herstellung waren neben den federführenden Meistern mit ihren Lehrlingen, dem Berater des Kapitels und Entwerfer des Schreins eine unbestimmte Anzahl von Facharbeitern beteiligt; zu rechnen ist mit etwa zehn Personen einschließlich der „Lohnarbeiter“. Der Schrein wurde 26 Jahre nach Vertragsabschluß 1298 konsekriert und 1940 von deutschen Bomben zerstört. Einige Fragmente, alte Fotos und ein ungenauer Gipsabguß überliefern das Aussehen einer dreischiffigen Basilika mit Querhaus (**Abb. 23a**). In Nischen standen die Apostelfiguren an den Langseiten gereiht (**Abb. 23b**). Die Dachflächen der Seitenschiffe zierte das Wappen der Herzöge von Brabant sowie des französischen Königshauses. Vermutlich wandten sich die Auftraggeberinnen der Goldschmiede, das Kapitel des weltlichen Damenstifts Nivelles, an Maria von Brabant als zusätzliche Geldgeberin. Diese konnte beide Wappen führen, denn sie hatte 1274 den französischen König Philipp den Kühnen geheiratet. *„Überraschend selbst für einen Schrein des ausgehenden 13. Jahrhunderts ist die Affinität der Architektur zu der der Kathedralen. Das geht bis in die Einzelheiten. Besonders die Fassaden mit ihren reichen Portalen und den beherrschenden Fensterrosen verraten großes Interesse für die damals neuesten Formen der Kathedralgotik. Die große Rose der Marienseite kopiert genau das berühmte ‚große O‘ an der Westfassade der Kathedrale von Reims; ein Fenster, das nicht sehr viel früher entstanden sein kann als der Schrein. Das Stabfenster entspricht der allmodernsten Gotik an der Westfassade der Kathedrale von Straßburg.“*<sup>288</sup> Die getriebenen Silberfiguren sind

<sup>287</sup> Claussen 1978, S. 73-75 u. 76ff.

<sup>288</sup> Ebd. S. 73.

gegenüber 100 Jahre älteren Schreinplastiken so rundplastisch gearbeitet, daß man sie heute museal als Statuetten aufstellen kann (**Abb. 23c**).<sup>289</sup>

---

<sup>289</sup> Ebd. S. 57f. u. Abb. 9f. im Vergleich zum Heribertschrein von um 1170, Köln-Deutz, Neu-St. Heribert.

## 7. Gotische Goldschmiede in Mitteleuropa

Mit der Herausbildung des städtischen Handwerks schlossen sich seit dem 12. Jahrhundert wirtschaftliche, politische, soziale oder religiöse Interessengemeinschaften in Korporationen zusammen, die sich „zumeist“, etwa in Köln („fraternitas“) oder 1324 in Prag, „*Bruderschaft nennen*“.<sup>290</sup> Der Zusammenschluß, der wesentlich zum Erstarken des Handwerks und damit zum Aufschwung der Städte beitrug, läßt sich topographisch in der Versammlung von Werkstätten zu Goldschmiedestraßen in Stadtbildern ablesen. In Paris saßen die Goldschmiede schon seit der Mitte des 11. Jahrhunderts auf der großen Seinebrücke (**Abb. 24a-c**)<sup>291</sup>; auf dem Ponte Vecchio in Florenz sind ihre Läden noch heute geöffnet; die berühmteste Brücke über den Arno wurde den Goldschmieden allerdings erst 1593 von Großherzog Ferdinando I. zugewiesen (**Abb. 25a/b**).<sup>292</sup> In Köln hatten die Goldschmiede ihre Werkstätten am Dom und in der „platea inter aurifabros“, also in der „Goultsmedengasse“ oder „Unter Goltsmeden“, wie die Straße noch heute heißt. In Straßburg liegt die Goldschmiedegasse direkt neben dem Münster, in Antwerpen die „Zilvermidstraat“ spätestens seit dem 13. Jahrhundert dicht beim Stadthaus. Aus Prag ist die „Platea aurifabrorum“ in der Nähe des heutigen Clementinums bekannt.<sup>293</sup> In Wien wird für 1303 das „Streslein unter den Goldschmieden“ am Stephansdom genannt.<sup>294</sup> In Lübeck befanden sich seit 1347 ständig 22 Goldschmiedebuden am Markt<sup>295</sup> und in Speyer wird 1376 erstmals eine Straße vor dem Dom mit dem Namen „inter aurifabros“ (Unter Goldschmieden) bezeichnet, nachdem die Straße wegen der Ladengeschäfte schon 1343 „unter den gademen“ genannt worden war. In Budapest gibt es am Anfang des 15. Jahrhunderts eine „ötvos“(Goldschmiede)-Straße.<sup>296</sup> Die Entstehungsgeschichte der Gilden, Zünfte, Innungen, Ämter, Zechen oder Bruderschaften, die wie bei allen anderen Berufs- oder Künstlergruppen von Stadt zu Stadt variiert<sup>297</sup>, ist „außerordentlich vielschichtig, wenn auch seit dem späteren

<sup>290</sup> Fritz 1982, S. 40 und 43: „*Die Zünfte der Goldschmiede wie die anderer Handwerke behielten während des ganzen Mittelalters den Charakter einer Bruderschaft.*“

<sup>291</sup> Babelon 1946, S. 31; Fritz 1982, S. 41 (Abschnitt Goldschmiedestraßen).

<sup>292</sup> Steingräber 1966, Abb. 25 (Photo).

<sup>293</sup> Fritz 1982, S. 41; vgl. zu Köln H. Kreussen: Topographie der Stadt Köln, Bd. I, Bonn 1910, S. 195ff.; zu Antwerpen Kat. Aspecten van de Laatgotiek in Brabant, Löwen 1971, S. 541; zu Prag J. Neuwirth: Die böhmische Goldschmiedekunst im XIV. Jahrhundert, in: Mittheilungen des nordböhmischen Gewerbe-Museums, IX (1891), S. 17ff., hier S. 22.

<sup>294</sup> Ebd. S. 41 und 338 (Wien); H. Jäger-Sunstenau: 600 Jahre Wiener Gold- und Silberschmiede, in: 600 Jahre Wiener Gold- und Silberschmiedekunst 1367-1967 (= Offizielle Fachzeitschrift der österreichischen Uhren- und Schmuckwirtschaft, 35, Mai 1967), S. 17ff., hier S. 18.

<sup>295</sup> Warncke 1927, S. 57.

<sup>296</sup> Fritz 1982, S. 337 (Speyer) u. 326 (Budapest).

<sup>297</sup> Das älteste Privileg der Braunschweiger Goldschmiedeinneung stammt von 1231, die älteste Ordnung von 1320, eine weitere von 1483. In Brügge wurde die Zunft der Goldschmiede, zu der auch die Goldschläger gehörten, 1302 gegründet. In Brünn wurde die Zunftordnung der Goldschmiede 1367 von Markgraf Jodok von Mähren bestätigt. Die älteste Rolle der Berner Goldschmiede stammt von 1407 und in Hameln ist um 1450 eine „Goltsmede – Ynninghe“ nachweisbar; vgl. ebd. S. 326 (Brügge) u. 329 (Hameln).

14. Jahrhundert zahlreiche Gemeinsamkeiten und Entsprechungen festzustellen sind.<sup>298</sup> In Lüttich, Brixen oder Paderborn werden Goldschmiede seit dem 11. Jahrhundert genannt; in Wien bereits vor 1170. Im Jahre 1202 wählten die zu einer Bruderschaft zusammengeschlossenen Wiener Meister einen Administrator aus ihren Reihen.<sup>299</sup> Ludwig der Heilige (reg. 1226-70) gestattete der Pariser Bruderschaft den Gebrauch eines Siegels mit der Inschrift „S(igillum) Confrarie S. Eligii Aurifabrorum“ und der Darstellung „des Patrons als Bischof mit Krummstab und Hammer“. Nachdem ihre Zunftbestimmungen und Privilegien bereits 1252 im „livre des métiers“ aufgezeichnet worden waren, wurden 1260 die ersten Statuten des „Corps d’orfèvrerie“ erlassen. Sie umfassen zwölf Artikel. Darunter „insbesondere die in allen Goldschmiedeordnungen wiederkehrenden Ermahnungen zur Sorgfalt und Ehrlichkeit.“ Im Jahre 1292 lebten während der Regierungszeit Ludwigs des Heiligen 116 Goldschmiede gegenüber 24 Bildhauern und 33 Malern in Paris. Unter den sechs „Corps des métiers ou des marchands de la ville de Paris“ nahmen sie den bedeutendsten Platz ein; während der königlichen Tafel standen sie beim Buffet, um das Tafelsilber zu bewachen. Ihre Devise lautete: „In sacra inque coronas“.<sup>300</sup> Der an erhaltenen Werkbeispielen heute auch kunstgeschichtlich nachgewiesene Aufstieg der Pariser Goldschmiedekunst, sie löst die führenden Zentren an Rhein und Maas durch die Berufung bzw. den Zustrom auswärtiger Meister aus ganz Europa ab, erfolgte analog zum Aufstieg des französischen Königtums seit Philippe Auguste (reg. 1180-1223). Er basierte, in der engeren Lokaltradition Sugers, auf dem Spezialistentum „mobiler“ Meister. Ab dem frühen 13. Jahrhundert wurde Paris darüber hinaus „zum geistigen Zentrum des Abendlandes“, zu „einem Sammelbecken aller neuen Strömungen und Traditionen“, wobei die „Mitträger dieser Entwicklung“ neben dem Königshof und dem Adel „der hohe Klerus und das wohlhabende Bürgertum“ waren; der seit dem Hochmittelalter auf das Stadtbürgertum erweiterte Kreis potentieller Käufer von Werken aus Gold und Silber wäre damit auch für die nächsten

<sup>298</sup> Ebd. S. 40. Zum geschichtlichen Vorgang des ständischen Zusammenschlusses der Handwerker, zur Unterscheidung zwischen „freier Kunst“ und Zunftverband, zu den Zünften als stadtpolitische Körperschaften und Wehreinheiten, zu ihren Funktionen als Arbeits- und Wirtschaftsgenossenschaften und zu den Bruderschaften als Hilfs-, Fürsorge-, Bildungs- und Seelengemeinschaft vgl. immer noch Gatz 1936, S. 79-138 (Die ständische Ordnung und die soziale Stellung des Malerhandwerks zur Zunftzeit) auf fundierter Quellengrundlage für den Zeitraum von 1220 bis 1520 als sichtbarer „Epochenbogen mit Anstieg, Blüte und Reife und beginnendem Niedergang sowohl in der Geschichte des deutschen Handwerks, als auch in der des Bürgertums, dessen Ablauf sich allerdings lange nicht überall gleichzeitig und in derselben Weise vollzog“ (S. 10). Zum spätmittelalterlich-frühneuzeitlichem Bruderschaftswesens vgl. K. Rahn: Religiöse Bruderschaften in der spätmittelalterlichen Stadt Braunschweig, Diss. Hannover/ Braunschweig 1994 (= Braunschweiger Werkstücke, Bd. 38). Rahn erfaßt das stadtbraunschweigische Bruderschaftswesen vom 13. bis zu den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts und setzt die zeitliche Grenze um 1520 mit der Reformation fest, „da in ihrem Verlauf die städtischen Bruderschaften bis auf wenige Ausnahmen aufgelöst wurden.“ Von der Autorin werden die Mitgliedergruppen in Ausblicken in der nachreformatorischen Zeit verfolgt. Dennoch kommt sie nach eigener Einschätzung der in „der Bruderschaftsforschung eindringlich erhobenen Forderung nach epochenübergreifenden Studien nur eingeschränkt“ nach (S. 15).

<sup>299</sup> Fritz 1982, S. 332 (Lüttich), 326 (Brixen), 335 (Paderborn) u. 338 (Wien).

<sup>300</sup> Steingraber 1966, S. 9 u. 11.

Jahrhunderte bezeichnet.<sup>301</sup> Den „*plötzlichen Aufschwung*“ der Pariser Goldschmiedekunst zwischen 1220 und 1270 dokumentieren nur wenige erhaltene Werke, deren sichere Lokalisierung generell sehr problematisch ist, sowie einige Quellen: *„Gibt es nur vereinzelte Nachrichten von Pariser Silberplastiken aus der Zeit des Philippe Auguste, so hören wir besonders aus der Zeit des hl. Ludwig von zahlreichen verschollenen, umfangreichen Goldschmiedearbeiten, die meist figürliche Reliefs oder vollrunde Statuetten schmücken, unter diesen die Grabmäler des Philippe Auguste (1223ff.), Ludwigs VIII (1226ff.) und Ludwigs des Heiligen.“*<sup>302</sup> Zu den besten Beispielen der Hochblüte der Pariser Goldschmiedekunst, *„die durch die höchsten Ansprüche der vornehmen Auftraggeber an Qualität der Ausführung, Güte des Materials und stilistische Modernität gefördert wurde“*, zählt das „Heiliggrabreliquiar“, das sich heute in Pamplona befindet (**Abb. 26 a/b**). Das „Szenische Gruppenreliquiar“ besteht aus einer von vier Löwen getragenen Sockelplatte auf der sich ein tabernakelförmiger Überbau mit Turm erhebt, auf dessen Spitze ein Engel steht. Unter dem Ziborium stehen die drei Marien am Ostermorgen am Grabe Jesu, um den Leichnam zu salben. Zwei der Marienstatuetten mit Salbgefäß stehen hinter dem Sarkophag, die dritte links gegenüber einem Engel, der auf der vorderen Kante mit übergeschlagenen Beinen sitzt. Er deutet in das leere Grab, das oben verglast ist und als Reliquienbehälter dient. Am Boden davor schlafen zwei gerüstete Wächter; ein Tuch mit darauf verteilten Würfeln, Bechern und einem Krug ist zwischen ihnen ausgebreitet. Das Heiliggrabreliquiar soll der Überlieferung zufolge im Jahre 1255 vom Hl. Ludwig der Kathedrale von Pamplona aus Anlaß der Hochzeit seiner Tochter Isabella mit König Theobald von Navarra geschenkt worden sein. Mit seiner Transportabilität ist das Werk der Pariser Hochgotik ein Indiz für die Möglichkeit einer Übernahme des gotischen Stils, der „*maniera tedesca*“, in der zeitgenössischen italienischen Baukunst. Der Architekturtheoretiker Filarete beschreibt die gotische Bauten Italiens etwa 200 Jahre später insbesondere als Werke von Goldschmieden, die ihre Monstranzen und Tabernakel in das monumentale Format übertragen hätten. Die Datierung des Heiliggrabreliquiars bestätigt sich selbst *„in erster Linie durch den Vergleich der Bauformen der Silberarchitektur mit denen des zerstörten Baldachingrabes des Philippe de France in Royaumont (+ um 1235), der Ste Chapelle in Paris und ihres Baldachinaufbaus über der Reliquienempore in der Oberkirche sowie anderer Bauten der Ile de France bzw. durch die Gegenüberstellung der Goldschmiedepplastiken mit nordfranzösischen Bildwerken“* der Zeit zwischen 1250-1270.<sup>303</sup> Die Frage nach dem ausführenden Goldschmied, zumindest

<sup>301</sup> Weiterführend Lüdke 1983, Bd. 1, Kap. „Paris, Zentrum der abendländischen Goldschmiedekunst unter Ludwig dem Heiligen, Philipp dem Kühnen und Philipp dem Schönen“, S. 67-71, hier S. 67, mit Nachweis der Werke und Quellen.

<sup>302</sup> Ebd. S. 68.

<sup>303</sup> Ebd. Bd. 1, Abb. 171 u. 251; weiterführend Bd. 2, S. 584-586, Nr. 216. Zum Vergleich mit der zeitgenössischen Architektur vgl. E. Steingraber: Beiträge zur gotischen Goldschmiedekunst Frankreichs, in: Pantheon 1962, S. 156-161 m. Abb. u. weiterer Lit.; zum Vergleich zur nordfranzösischen Plastik J.Gárriz Ayanz, La Catedral de Pamplona, Pamplona 1966, S. 141ff.

Hof oder Stadt, kann als Regelfall gar nicht beantwortet werden; er wäre ein anonym königlicher Hoflieferant. Allein die Zuschreibung des Entstehungsortes Paris liegt nahe, bleibt letztendlich aber selbst eine Vermutung.

Auf eine überregionale, beruflich administrative Vorbildfunktion der Pariser Goldschmiede weist die Tatsache hin, daß ihre Zunftordnungen schon bald *„als Grundlage für die Verfassungen der Goldschmiedezünfte in Brüssel (1266), Gent, Brügge und Arras, Avignon, Montpellier und Auxerre dienten.“*<sup>304</sup> In manchen Städten waren die Goldschmiede Mitglieder von Sammelgemeinschaften. In Augsburg gehörten sie schon 1276 zur Münze, bevor sie 1368 eine eigene Gesellschaft und 1429 eine Goldschmiedekapelle begründeten.<sup>305</sup> In einer Urkunde von 1373 wird die gemeinsame Zunft der Krämer und Goldschmiede in Würzburg als die vornehmste der Zünfte genannt.<sup>306</sup> In Antwerpen bildeten die Goldschmiede 1382 mit den Malern, Bildschnitzern, Glasmalern und Seidenstickern eine Vereinigung, bevor sie sich 1456 in einer eigenen Zunft selbständig machten. In den Statuten der St. Eligius-Gilde von Kleve aus dem Jahre 1466 werden die Goldschmiede an erster Stelle vor den Stickern, Malern und Schmieden geführt und in Rotterdam wurde die „Gilde van St. Eloy“, zu der auch Goldschmiede gehörten, 1476 erstmalig genannt.<sup>307</sup> Gilden und Zünfte verfolgten als Berufsverbände vor allem das Ziel, den einzelnen Meister vor Übervorteilung oder Benachteiligungen zu schützen. Es wurden strenge Zunftregeln ausgearbeitet und der Zunftzwang eingeführt, um gleiche Produktions- und Absatzbedingungen zu schaffen und den Konkurrenzkampf mit auswärtigen oder nicht organisierten Meistern einzugrenzen. Der Umgang mit den teuren Edelmetallen Gold und Silber, die durch Schmelzprozesse und Zusätze anderer Metalle weiterverarbeitet werden mußten (Legierung), erklärt, warum *„den Stadtverwaltungen ebenso wie den Goldschmieden selbst, im eigenen wie im Interesse ihrer Kunden, daran gelegen sein mußte, den vorgeschriebenen Feingehalt der in der Stadt hergestellten oder verkauften Goldschmiedearbeiten zu garantieren.“*<sup>308</sup> Verbindliche berufsspezifische Vorschriften wurden notwendig, die das zu verarbeitende Material, den Herstellungsprozeß, Strafen bei Fehlleistungen, die Regelung der Ausbildung (Dauer der Lehr- und Gesellenzeit) und Werkstattzusammensetzung (Zahl der Lehrlinge und Gesellen), den Ankauf von Rohmaterial oder die Beziehungen zur Münze regelten.<sup>309</sup> Der

---

<sup>304</sup> Lüdke 1983, Bd. 1, S. 70.

<sup>305</sup> Fritz 1982, S. 44 u. 325 (Augsburg). Die Stiftung der Goldschmiedekapelle bei St. Anna erfolgte am 1. Februar 1429; P. von Stetten: Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, Augsburg 1779, S. 462.

<sup>306</sup> Ebd. S. 339 (Würzburg) u. 326 (Breda). Auch in Breda gehörten die Goldschmiede 1446 zur Krämerzunft, während in Basel zwischen 1398 bis 1525 insgesamt 79 Goldschmiedemeister zur Hausgenossenschaftsgesellschaft zählten.

<sup>307</sup> Ebd. S. 325 (Antwerpen), 330 (Kleve) u. 336 (Rotterdam).

<sup>308</sup> Ebd. S. 39f.

<sup>309</sup> In den Satzungen ging es zudem um Erwerb und Rechte der Mitglieder, um die eheliche Geburt der Lehrlinge, um die Wahlmodi zum Vorstand und die Mitgliedsbeiträge, um rechtliche Fragen, um



kunsthistorische Quellenwert der handwerksgeschichtlichen Dokumente unterstreicht weiterhin die quantitativ führende Rolle des Goldschmieds in der schriftlichen Überlieferung von 250 mitteleuropäischen Städten im Zeitraum zwischen 1250 bis 1520:

*„Von den Goldschmieden der Gotik weiß man erstaunlich viel. (...) Es gibt wohl im Mittelalter keine Berufsgruppe aus dem Bereich der Kunsthandwerker, über die so viele archivalische Nachrichten vorliegen wie über die Goldschmiede.“*

Allerdings, so heißt es weiter, ist *„die Unmenge der überlieferten Nachrichten für die kunsthistorische Untersuchung der erhaltenen Goldschmiedearbeiten nur selten hilfreich.“*

Einige Seiten später ist zu lesen:

*„Die meisten der in den Zunftordnungen festgelegten Bestimmungen sind zwar von hohem handwerks- und kulturgeschichtlichem Interesse, für die Geschichte der Goldschmiedekunst liefern sie nur wenige Anhaltspunkte.“<sup>310</sup>*

Aus diesem Grund liegt es nahe, nicht nur die Schriftquellen, sondern auch die Bildquellen stärker zu berücksichtigen. Die Fachliteratur hat dies für den Goldschmied seit Rosenbergs unvollendeten Anfängen nur sporadisch getan; die bisherige Vernachlässigung des Goldschmieds in den illustrierten Künstlergeschichten betrifft, ebenso wie den Architekten, darüber hinaus das Forschungsgebiet von „Kunst als Thema der Kunst“ bzw. den „Wettstreit der Künste“ von Seiten der Plastik.<sup>311</sup> Die logischerweise wechselseitige Ergänzung beider Quellengattungen kann durch die Selbstdarstellung der Goldschmiedezünfte auf Siegeln leicht aufgezeigt werden. Zünfte und Bruderschaften verlangten *„zunächst wohl nur ein Eintrittsgeld in ihre Vereinigung, erst im Laufe des 14. Jahrhunderts finden wir zusätzlich in den Zunftordnungen Bestimmungen über ein Meisterstück.“<sup>312</sup>* Aus dem Jahre 1396 stammt die repräsentative Regensburger Goldschmiedeordnung, die zur Erringung der Meisterwürde die Anfertigung eines Kelchs, eines Siegels und die Fassung eines Edelsteines verlangt. Aus dem 14. Jahrhundert hat sich das älteste, den hl. Eiligius bei der Arbeit abbildende Siegel mit der Umschrift S(IGILLUM) AVRIFABRORVM DE WIENNA erhalten, das vermutlich 1366/67

---

Strafen bei Verstößen gegen die Ordnung, um die Verpflichtung zur Teilnahme an der Leichenfeier eines Mitgliedes oder einen eigenen Harnisch für die Zivilverteidigung. Der Genossenschaftsverband deutscher Goldschmiede wurde in neuerer Zeit für die beiden mit Abstand und nach einhelliger Meinung wichtigsten deutschen Goldschmiedestädte des 16. Jahrhunderts, Nürnberg und Augsburg, von Ralf Schürer 1985 u. 1994 erschlossen und bewertet.

<sup>310</sup> Fritz 1982, S. 37 u. 40. Diese Einschätzung gilt auch für die Meister selbst.

<sup>311</sup> Grundlegend für die Ikonographie der Goldschmiedewerkstatt Rosenberg 1910; entsprechend Fritz 1982 oder Cherry 1992; am konsequentesten, dabei in aller Kürze auf wenigen Seiten vom 15. bis zum 18. Jahrhundert (Petrus Christus bis Diderot), Steingraber 1966. Eine Ausnahme, die sich auf die Ikonographie des Hl. Eligius mit Ausblick auf den Merkurkindergoldschmied „beschränkt“, also ikonographisch und künstlerisch fundamental in Analogie zu den Lukasmadonnen der Maler steht, bleibt Diss. Etzdorf 1956, die umgekehrt, an erster Stelle von der im Vergleich zur ersten Lukasmadonnendoktorarbeit von Klein 1933, die Etzdorf bekannt war, ohnehin unzureichenden Diss. Kraut 1986 nicht verarbeitet wird.

<sup>312</sup> Fritz 1982, S. 41.

zur Gründung der Wiener Zunft entstand.<sup>313</sup> Es zeigt den Schutzpatron der Goldschmiede im Profil in Ganzfigur unter einer gotischen Arkade (**Abb. 27**). Sitzend schmiedet er am Amboß einen Kelch, der zugleich eines seiner Attribute und zeitgleich Meisterstück in Wien oder Regensburg gewesen ist. Auf dem um 1450 datierten Siegel der Breslauer Goldschmiede, es trägt die Umschrift „Sigillum d(er) czeghe d(er) goltsmide czu breslaw“<sup>314</sup>, schmiedet Eligius ebenfalls eine Kelchcuppa am Amboß (**Abb. 28**). Weitere Beispiele bilden Produkte oder Werkzeuge wie in Braunschweig (**Abb. 29**)<sup>315</sup> oder 1396 in Köln ab.<sup>316</sup> Ein dritter Siegeltyp zeigt den Bischof mit Kelch und Wappen in den Händen über dem Schild der Kashauer (Kosice) Goldschmiede mit der Umschrift „s(iegel) der goltschmid czu casscha 1476“.<sup>317</sup> Spätere Beispiele, etwa Liegnitz und Thorn aus dem 16. Jahrhundert<sup>318</sup>, tradieren die mittelalterlichen Typprägungen. Noch auf dem Siegel der Nürnberger Goldschmiede aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts begegnet Eligius im Bischofsornat mit Stab in der Linken und zum Schlag erhobenem Hammer in der Rechten über drei Wappenschildern mit Akeleypokal, Siegel und Ring, also den in Nürnberg seit 1515 vorgeschriebenen Meisterstücken.<sup>319</sup> Die erhaltenen Siegel belegen die stadtgeschichtliche Etablierung des Goldschmieds und dessen Organisation in einem zunehmend wirtschaftskräftigen und selbstbewußten Berufsverband, der sich über die Meisterstücke als Hauptrepräsentanten der Produktpalette (Kelch, Pokal, Ring), die handwerksspezifische Technik des Schmiedens (Amboß, Hammer), die verarbeiteten Materialien oder summarisch über den Zunftpatron definiert, der im ersten Abschnitt als historischer Goldschmied und Münzmeister die Geschichte des christlichen Goldschmieds eröffnet hat.<sup>320</sup> Gemeinsame Stiftungen und Praktiken des Gottesdienstes sind Ausdruck einer religiösen, christlich sozialen Komponente der Korporationen in dieser Tradition. Natürlich verfügten *„so reiche und vornehme Zünfte und Bruderschaften wie die der Goldschmiede über eigene Altäre, wenn nicht gar über eigene Kapellen in einer der Hauptkirchen ihrer Stadt, über deren künstlerische Ausstattung verschiedene Quellen berichten. Selbstverständlich war eine solche Kapelle auch reichlich*

<sup>313</sup> Umzeichnungen ebd. S. 44 und Kat. Nr. 2; Cherry 1992, Abb. 63.

<sup>314</sup> Hintze 1906, Fig. I; Gündel 1940, Umschlagvorderseite, Titelblatt und S. 33; Etzdorf 1956, Nr. 77; Umzeichnungen bei Fritz 1982, S. 44 u. Nr. 4; Cherry 1992, S. 55f., Abb. 63.

<sup>315</sup> Aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt auch das Siegel der Braunschweiger Goldschmiedezunft mit der Umschrift: S(IEGEL) DER GOLTSMEDE ENINGE TO BRVSWIG. Auf dem Wappenschild ist eine Kelch- oder Bechercuppa auf einem Amboß mit einem Hammer darüber dargestellt; vgl. Cherry S. 55f., Abb. 63; Fritz Kat. Nr. 3 (Abbildung nach Gipsabguß von einem Siegelabdruck); F. Fuhse: Handwerksaltertümer, Braunschweig 1935 (= Werkstücke aus Museum, Archiv und Bibliothek der Stadt Braunschweig, Bd. VII), S. 95ff., Abb. 89.

<sup>316</sup> Wappenschild mit steinbesetzten Ring zwischen drei Pokalen überfangen von drei Kronen; vgl. Cherry 1992, S. 55: Abb. 62: Wachsabdruck vom Wappensiegel der Kölner Goldschmiede von 1396.

<sup>317</sup> Fritz 1982, Kat. Nr. 5; Cherry 1992, S. 55f., Abb. 63 (Wachsabdruck); E. Toranová: Zlatnictvo na Slovensku (Goldschmiedekunst in der Slowakei), Bratislava 1975, Nr. 23 und 25.

<sup>318</sup> Zusammenfassend Etzdorf 1956, S. 29ff. und Nr. 67ff.

<sup>319</sup> Vgl. Kat. Jamnitzer 1985, Abb. 39.

<sup>320</sup> Die Selbstdarstellung der Berufsgruppe führt mindestens in das 11. Jh. zurück; vgl. B. 1.

mit kirchlichen Goldschmiedearbeiten versehen.<sup>321</sup> Gleichzeitig mit der Gründung der Wiener Eligius-Bruderschaft 1366/67 stellte man ein Bild des Heiligen im Stephansdom auf.<sup>322</sup> Das Inventar des kirchlichen Besitzes der Wiener Goldschmiedezeche führt zudem einen großen Kelch mit Agnus Dei, den vier Evangelisten und St. Eloy auf dem Fuß „geschmelzt“ (Email) auf.<sup>323</sup> Kaiser Karl IV. schenkte Reliquien von der Inful (hinten an der Mitra herabhängende Zierbänder) des Hl. Eligius, die er 1378 vom französischen König Karl V. bekommen hatte, „uns, den Prager Goldschmieden“. Diese ließen die Reliquie in einer Mitra fassen, die sich erhalten hat (**Abb. 30**) und die Umstände der Schenkung durch eine gravierte Inschrift überliefert (Prag, Nationalmuseum).<sup>324</sup> In Danzig, Königsberg und Elbing mußte am Namenstag des Patrons, am 1. Dezember, dem „hillige tag“, alle Arbeit ruhen und die lebenden Zunftmitglieder waren verpflichtet, der Seelenmesse für die verstorbenen Brüder beizuwohnen.<sup>325</sup> Von den memorialen Fest- und Feiertagsbräuchen der Waitzener (Ungarn) Goldschmiede zeugt ein von Johannes de Wacia, dem Illuminator des Bischofs von Waitzen geschriebener Codex von 1423, der eine Totenmesse am Fest des Hl. Eligius für die verstorbenen Zunftmitglieder enthält. Seit 1432 feierte die Braunschweiger Innung das Fest des Eligius jährlich im Paulinerkloster.<sup>326</sup> In Köln wurde 1448 die St. Loien-Bruderschaft erneuert, der im Jahre 1494 die von den Goldschmieden Jan Hackeney und Wilhelm Ketzgen gestiftete Achatiusbruderschaft an die Seite trat. Die Eligiusbruderschaft ließ jedes Jahr auf ihre Kosten fünf dicke Kerzen im Dom aufstellen. Traditionell an prominentester Stelle: „in den koir beneven den heiligen drijn koningen, da unse kerzen alwege van alders

<sup>321</sup> Fritz 1982, S. 44: über die im Jahre 1437 eingerichtete Kapelle in der Danziger Marienkirche besitzen wir genauere Auskünfte; vgl. Czihak 1903/1908, Bd. II, S. 24. Ebenfalls über die Ausstattung der Katherinenkapelle der neu erbauten Münchner Liebfrauenkirche, in der die Goldschmiede „hinfür zu ewigen czeiten ir stül und stännt“ haben sollten. Zum Schmuck ihrer Kapelle hatten 1473 zahlreiche Zunftmitglieder beigetragen; vgl. Frankenburger 1912, S. 25ff. und 436f. In Antwerpen besaßen die Goldschmiede seit 1479 in der Kirche der Predigtherren ihre Kapelle; Kat. Löwen 1971, S. 541. Der Altar des Lübecker Amtes befand sich in der Petrikirche, wo seit 1519 eine eigene Kapelle im Bau war; Warncke 1927, S. 66. In Elbing gehörte die St. Thomä-Kapelle in der Pfarrkirche St. Nikolaus den Goldschmieden; Czihak 1903/1908, Bd. I, S. 4. Der riesige, fast zehn Meter hohe, 1473 erneuerte Altar der Breslauer Zunft, von dem sich nur Teile im Nationalmuseum Warschau erhalten haben, stand einst in der Doppelkapelle an der St. Maria Magdalenen-Kapelle; Gündel 1940, S. 21. In Stralsund stifteten Amt und Bruderschaft der Goldschmiede 1435, in welchem Jahr 11 Meister genannt werden, den Dreikönigsaltar in der Nikolaikirche. Die Goldschmiede von Iglau (Südmähren), von denen zwischen 1506 und 1527 sechs nachweisbar sind, hatten in St. Jakob eine dem Hl. Eligius geweihte Kapelle. In Emden, zwischen 1403 bis 1524 sind 34 Goldschmiede nachweisbar, besaßen die Goldschmiede einen Altar in der Großen Kirche; vgl. Fritz 1982, S. 337 (Stralsund), 328 (Emden), 330 (Iglau).

<sup>322</sup> Vgl. Neumann 1906, S. 570 und H. Zatschek: Die Ordnung der Wiener Goldschmiedezeche aus dem Jahre 1367(...), in: Anzeiger der phil.hist. Klasse der österreichischen Akademie der Wissenschaft 86 (1949), S. 319ff., hier S. 319.

<sup>323</sup> Vgl. Fritz 1982, S. 44 und W. A. Neumann: Kleinkünste während des Mittelalters, in: Geschichte der Stadt Wien, Bd. III, Wien 1906, S. 557ff., hier S. 568 und 570.

<sup>324</sup> Fritz 1983, Kat. Nr. 262 und Verzeichnis der Inschriften Nr. 38.

<sup>325</sup> Zu Danzig und Königsberg ebd. S. 43 und Czihak 1903/1908, Bd. I, S. 4 u. Bd. II, S. 148.

<sup>326</sup> Fritz 1982, S. 338 (Waitzen) u. 326 (Braunschweig).

gestanden haint“.<sup>327</sup> Für Nürnberg schildert das Mesnerpflichtbuch von St. Sebald die Feierlichkeiten im Jahre 1482: *„Item man tut die tafel auf Sebaldi [darin sich auch Eligius-Reliquien befanden], man beleuchtet den altar; man setzt zwen engel auf den altar, die beleuchten die goltschmid“*.<sup>328</sup>

Johann Michael Fritz hat seinen „Corpus“ zur europäischen Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa 1982 veröffentlicht und damit selbst die ungeheure Forderung erfüllt, die er schon 1966 im auf repräsentative Vollständigkeit angelegten Lehrbuch zur Genese des Kupferstichs aus den Werkstätten der Goldschmiede in Anlehnung an Braun gefordert hatte.<sup>329</sup> Das geographische Untersuchungsgebiet wurde nach Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils (1414-1418) definiert, der unter der Überschrift „Die Germanische Nation“, also neben Italien, Frankreich, Spanien und England, zur deutschen Fraktion der Kirchenversammlung geschrieben hat:

*„Germani, das sind tütschi land und die da tütsch sprechend; das hailig Römisch Rich, das küngrich zu Beham, das küngrich zu Ungarn, das küngrich von Polen, die herzogthum ze Littow in Russenlanden (...), alles Bayerland, alles Swabenland, das haist in latin Almanica; das küngrich zu Sweden, das küngrich zu Tennarckt, das küngrich zu Norwegen, das küngrich zu Flanderland, Braband, Holland bis an Franckrich und den Rhin abhin untz Engelland; was darin cristen lüt sind, die gehorend zu der Nacion Germanica.“*<sup>330</sup>

Auf der Grundlage der jahrzehntelangen Archivarbeiten ist die statistische Annäherung an die Zahl der gotischen Produktionsstätten durch Fritz bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts möglich geworden. Im Zeitraum zwischen 1250-1300 lassen sich *„in etwa 50 Städten Goldschmiede nachweisen“*. 150 Jahre später, um 1450, hat man es *„mit etwa 200 Orten zu tun“*.<sup>331</sup> Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts begegnen in den Urkunden noch häufiger die Namen von Goldschmieden. In Magdeburg wird 1244 ein „Petrus aurifex“ genannt, in Groningen im gleichen Jahr „Remgerus aurifaber“ und in Paderborn 1278 „Aurifaber Kristianus“. In Rostock ist mit „Johannes aurifaber“ zugleich der erste Goldschmied von 1259 bis 1288 nachweisbar, während 1293 in Speyer der erste namentlich bekannte Meister „Heilmannus aurifaber“ erwähnt wird. In den Rechnungen der Grafen von Tirol begegnet von 1312 bis 1321 für Meran ein „Nicolaus, aurifex de Praga, monetarius“ an

<sup>327</sup> Ebd. S. 43 und H. von Loesch: Die Kölner Zunfturkunden (bis zum Jahre 1500), 2 Bde., Bonn 1907, Bd. II, S. 230ff. und 259, Nr. 483. In München wurde 1456 *„von dem erbergnen hantwerch sand Eloy ein hulcein vergult pild zu ernen dem heyligen sant Eloy“* erworben; vgl. Fritz 1982, S. 44 und Frankenburger 1912, S. 25 und 436.

<sup>328</sup> Ebd. S. 43f. und Gümbel 1929, S. 27.

<sup>329</sup> Fritz 1966, S. XI u. Anm. 1.

<sup>330</sup> Fritz 1982 S. 20 und Anm. 16 unter „Geographische, zeitliche und stilgeschichtliche Grenzen“.

<sup>331</sup> Ebd. S. 38.

der Münze und für Trient 1343 ein „aurifex Nicolai“. In Frankfurt ging „Jeske aurifaber“ in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts seinem Handwerk nach, in Reval 1358 ein „aurifaber de Colonia“, der auf die spätmittelalterliche Vormachtstellung Kölns hindeutet. Dies gilt im besonderen Maße für „Giovanni de Cleve, orafio tedesco“, der 1428 in Neapel tätig war und vermutlich mit Gusmin von Köln identisch ist, der eine so bedeutende, nicht nur stilgeschichtliche Rolle in Ghibertis „Denkwürdigkeiten“ spielt. Die deutsche Berufsbezeichnung „Goldschmied“ leitet sich aus dem kostbarsten verarbeiteten Metall und der Technik des Schmiedens ab. Exemplarisch wird „hans zobel, goltsmid zu Wertheim“ 1368 genannt, der wegen Münzvergehens ins Gefängnis geworfen wurde, wogegen „Jenne Heßheim der Goldsmid“ 1383 Zunftmeister der Schilterzunft in Worms war. In Königsberg arbeitete um 1400 „claus goldschmid“, im schwäbischen Landsberg am Lech 1468 die Arbeitsgemeinschaft „Pastian Kistler und Michel Häring die goltsmid zu Landsperg“ und in Weil fertigte 1482 ein „Michel goldschmid zu Wil“ das Tübinger Artistenzepter an.<sup>332</sup> Aus der Zahl der Meister und Städte im Verhältnis der erhaltenen Werke wurden folgende Grundbedingungen rekonstruiert:

*„In der Zeit von etwa 1250 bis 1520 waren im Gebiet des Alten Reiches in mindestens 250 Städten etwa 7500 Goldschmiede tätig – mit Gesellen und Lehrlingen kämen noch rund 20 000 Mitbeteiligte hinzu. Bei einer Zahl von rund 5000 erhaltenen Objekten besäßen wir also nur von zwei Dritteln der genannten Meister ein Werk.“<sup>333</sup>*

Fritz hat insgesamt nur 44 Signaturen für den gesamten Untersuchungszeitraum aufgefunden. Die ältesten stammen von zwei Konstanzer Meistern aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Sie sind aber nur über einen Stich und aus der schriftlichen Überlieferung bekannt. Aus dem 14. Jahrhundert stammt nur eine Signatur. Durch sie ist das Büstenreliquiar des Hl. Friedrich von Elyas Scherpszwaard (Scerpswert) in Utrecht „*die älteste erhaltene signierte Goldschmiedarbeit der Gotik*“ aus dem Jahr 1362 (**Abb. 31**). Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lassen sich ebenfalls nur drei Signaturen anführen; die übrigen 38 verteilen sich auf die Jahrzehnte zwischen 1450 und 1524. Aus dieser Häufung darf nicht geschlossen werden, „*daß etwa im 14. Jahrhundert keine Signaturen möglich gewesen wären. Die beiden zufällig überlieferten Beispiele des späteren 13. Jahrhunderts sowie Signaturen aus romanischer Zeit belegen, daß eine solche persönliche Kennzeichnung von Werken, die für wichtig erachtet wurden, durchaus denkbar war.*“<sup>334</sup> Die Seltenheit von gotischen Signaturen muß im Vergleich zum Früh- und Hochmittelalter

<sup>332</sup> Ebd. S. 333 (Magdeburg), 329 (Groningen), 335 (Paderborn), 336 (Rostock), 337 (Speyer), 333 (Meran), 338 (Trient), 328 (Frankfurt an der Oder), 336 (Reval), 330 (Kleve), 338 (Wertheim am Main), 339 (Worms), 331 (Königsberg), 332 (Landsberg) u. 338 (Weil der Stadt).

<sup>333</sup> Ebd. S. 36. Im ersten Teil seines Anhangs, dem „Verzeichnis der Städte, in denen Goldschmiede tätig waren“ (S. 325-339), führt Fritz 261 Städte an.

<sup>334</sup> Der Absatz gibt den Abschnitt „Signaturen“ bis auf zwei allgemein einleitende Sätze nahezu vollständig; ebd. S. 110f.

dennoch verwundern; die ältesten Beispiele setzen die Tradition zunächst noch nahtlos fort. Um 1260 signierte Konrad von Hausen einen Kelch (ehemals Abtei Weingarten): „CVNR(ADVS) DE HVSE(N) A(V)R(IFABER) ME FEC(IT)“; um 1275 datiert Burkard von Hausens signiertes Armreliquiar (ehemals Abtei St. Blasien): „Burkardus de Husen me fecit“.<sup>335</sup> Der gerade erwähnte Utrechter Goldschmied Elias Scherpszwaard begegnet mehrfach in den Rechnungen des Grafen Jan van Blois, der von 1356 bis 1381 Herr von Gouda war; Scherpszwaard lieferte mit Silber beschlagene Dolche, Gürtel und Schmuck, emaillierte Ringe, Sterne als Kleidungsbesatz und Gefäße. Das Büstenreliquiar des Hl. Friedrich aus St. Salvator in Utrecht (Amsterdam, Rijksmuseum) ist am Ende einer Inschrift signiert, die auf der Unterseite der Büste angebracht ist. Sie berichtet, daß Dekan und Kapitel von St. Salvator die Gebeine des Utrechter Bischofs Friedrich (gest. 838) im Jahre 1362 erhoben und in das neu gefertigte Reliquiar übertragen haben: „... FECERV(N)T P(ER) ELYA(M) SCERPSVERT AURIFABRV(M)“.<sup>336</sup> Für das späte 15. Jahrhundert läßt sich auf den Augsburger Jörg Seld hinweisen, dem zahlreiche Werke zugeschrieben worden sind; zwei von ihnen sind signiert. An einem kleinen Altar (München, Wittelsbacher Ausgleichsfonds) von 1492 steht geschrieben: MANVS GEORGII SELD AVRIFABRI AVGVSTE FECIT HOC OPVS“ (**Abb. 32a/b**); nach der Stifterinschrift auf dem Ostensorium vom „Wunderbarlichen Gut“ (Augsburg, Hl. Kreuz-Kirche) heißt es: OPIFEX GEORGI(VS) SELD“.<sup>337</sup> Für ein schlichtes Kreuz, das die spärlichen Überreste vom „Siegeskreuz“ des Hl. Ulrich aufnimmt, ließ Abt Johann von Giltlingen (1482-1496) im Jahr 1494 eine überaus kostbares Gehäuse aus Gold und Edelsteinen anfertigen. Auf den Schmalseiten des Mittelbalkens nennt er sich in einer langen Inschrift als Stifter; außerdem hatte sich der Kustos und Chronist des Klosters, Wilhelm Witwer, an den hohen Kosten beteiligt. Die Rechnung wurde an Georg Seld bezahlt, der auch dem Abt das fertige Werk überreicht hatte. Auf der Innenseite des Gehäuses findet sich jedoch die Signatur seines Bruders Nikolaus (Augsburg, St. Ulrich und Afra): „FABRICATUM EST PER NICOL SELD DE AUG“; die eigentliche Arbeit wurde also von Nikolaus Seld geleistet (gest. 1514), der in der Werkstatt seines Bruders gearbeitet hat.<sup>338</sup> „Insgesamt“, so schreibt Fritz unter der Überschrift „Verträge und Rechnungen“, „*begegnen wir dank überlieferter Quellen und glücklich aufgelöster Meistermarken der ansehnlichen Zahl von 103 namentlich bekannten Meistern, von denen noch Werke nachweisbar sind.*“ Bedauerlicherweise handelt es „*sich in den meisten Fällen nur jeweils um ein einziges Stück, das mit einem Namen zu verbinden ist*“. Nur vereinzelt kann einigen Meistern „*regelrecht ein kleines Oeuvre von mehr als drei Werken zugewiesen werden. Hans von Reutlingen, der berühmte Aachener Goldschmied,*

<sup>335</sup> Ebd. S. 344f. (Anhang: Signaturen), hier Nr. 1f.

<sup>336</sup> Ebd. S. 344, Nr. 3 u. Abb. 395.

<sup>337</sup> Ebd. Nr. 726, 732-739 u. Signaturen Nr. 22 u. 24.

<sup>338</sup> Ebd. Nr. XIV u. Signatur Nr. 23.

präsentiert sich sogar noch mit 17. Werken, während sich von einem Meister G. in Breda noch elf mittelmäßige Monstranzen aufzählen lassen, die sich untereinander sehr ähnlich sehen. Andere Meister wie Hinrich Grabow in Lüneburg<sup>339</sup> oder Andreas Heidecker in Breslau<sup>340</sup> bringen es auf zehn gesicherte Werke.“<sup>341</sup> Diese Bilanz fällt ebenso ernüchternd aus wie der abschließende Kommentar, der Zuschreibungs- und Lokalisierungsproblematik zusammenfaßt:

*„Die Gesamtzahl aller Goldschmiedearbeiten, deren Entstehungsort oder Meister noch festgestellt werden konnten, beläuft sich auf 330 Stücke. Wem diese Zahl – da so nie ausgesprochen – trotz der rund 5000 überlieferten Werke überraschend hoch vorkommt, der möge nochmals bedenken, daß die genannte Zahl fast ausschließlich auf die Spätgotik zutrifft (15. Jahrhundert), sie alle Arbeiten eines einzelnen Meisters einschließt und schließlich, daß es sich in der Mehrzahl um Werke einfacherer Art handelt (...). Um das Ausmaß unserer Unkenntnis eindringlich klar zu machen, muß man sich vergegenwärtigen, daß von der für die Goldschmiedekunst der Gotik wohl wichtigsten Stadt – zumindest was die Zahl der dort tätigen Meister angeht –, nämlich von Köln, nur ein einziges gesichertes Werk bekannt ist: der in den Jahren 1520 bis 1527 entstandene, nicht übermäßig bedeutende Makkabäerschrein von Peter Hanemann.“<sup>342</sup> Bei allen übrigen Goldschmiedearbeiten der Gotik, also bei weit über 4000 Stücken, darunter fast sämtlichen Hauptwerken, bleiben Entstehungsort und Meister trotz aller Bemühungen der Kunstgeschichte (...) nach wie vor anonym.“<sup>343</sup>*

Hans von Reutlingen wird dagegen 1486 erwähnt und seit 1492 als Meister genannt.<sup>344</sup> Er hat im Jahr 1500 für Kaiser Maximilian, 1521 für Kaiser Karl V. und 1528 für das Kapitel des Aachener Marienstiftes (Aachen, Domschatz; mit Meistermarke und Aachener Beschauzeichen) bedeutende Siegelstempel geschnitten. Der Aachener Goldschmied hat um 1500 auch den Deckel für das Reichsevangeliar angefertigt, das Ende des 8. Jahrhunderts entstanden ist (Wien, Weltliche Schatzkammer). Hans von Reutlingens Reichsevangeliardeckel gilt als künstlerisch bedeutendster Buchdeckel der Spätgotik. Er hat auch die beiden größten erhaltenen Goldschmiedearbeiten der Gotik zu verantworten: den Kreuzfuß in Bad Kreuznach (St. Nikolaus, ehemaliges Karmeliterkloster), der mit Kreuz 132,5 (ohne 66) cm mißt, und das 150,5 cm hohe Büstenreliquiar des Hl. Lambertus (**Abb.**

<sup>339</sup> Hinrich Grabow wurde 1496 in Lüneburg Meister, er verwendet eine Meistermarke; ebd. Nr. 854.

<sup>340</sup> Andreas Heidecker wurde 1509 Bürger in Breslau, wo er 1511 und 1513 Senior der Goldschmiedezunft war; er verwendete eine Meistermarke; ebd. Nr. 814.

<sup>341</sup> Ebd. S. 111f.

<sup>342</sup> Aus den Rechnungsbüchern des Benediktinerklosters zu den Hll. Makkabäern geht hervor, daß „meister Peter der goltsmyt vur der paffenportzen“ zusammen mit seinem Sohn und zwei Knechten im Jahre 1527 den Schrein als Ersatz für einen älteren im Auftrag des Klosterrektor Helias Mertz fertiggestellt habe; ebd. Nr. 911.

<sup>343</sup> Ebd. S. 111f.

<sup>344</sup> Fritz 1982, Nr. 940-954.

**33a/b)** aus der alten Kathedrale St. Lambert (Lüttich, St. Paul), beide mit Meistermarke und Aachener Beschauzeichen. Nach den überlieferten Quellen „*bleibt die Rolle unklar*“, die Hofgoldschmiede in den Jahrhunderten von 1250 bis 1520 spielten:

*„Ob man sich das ähnlich wie beim französischen und burgundischen Hof vorstellen darf, wo es bevorzugte Goldschmiede des Königs oder des Herzogs mit dem Titel ‘Valet de chambre’ gab, von denen manche wohl außerhalb des städtischen Zunftverbandes standen? Für Hanusch von Kolin, der 1373 als Hofgoldschmied Kaiser Karls IV. erwähnt wird, könnte man sich eine solche Position vorstellen, weniger wohl für Gert Plate von Dortmund, den der Kaiser als seinen ‘lieben Hoffreund’ bezeichnet. Aber welche Stellung nahmen etwa Hans von Konstanz (1365-1395), Hans der Flötzer von Schaffhausen (erwähnt 1385) oder Leopold der Weiler (erwähnt 1402) ein, die die österreichischen Herzöge in Wien jeweils als ‘unseren’ Goldschmied bezeichneten? Wie mag es mit Magister Jakob, Goldschmied in Nymwegen stehen, der 1386 als ‘werkmann van de hertog’ genannt wird? Ein gewisser ‘Prawnbartt goltsmid’ arbeitete am Hof Ludwigs des Bärtigen in Neustadt an der Donau (1420-1434) aber auch in Ingolstadt. In den Rechnungen Kaiser Maximilians kommt immer wieder ‘Lukas Sybenburger’, königlicher Majestät Goldschmied vor.“*

Es schließen sich unmittelbar Fragmente einer Auswertung an, die zugleich und summarisch den Forschungsstand zum spätmittelalterlichen Hofgoldschmied repräsentieren, der wesentlich ein Überlieferungsproblem ist, das die Schriftquellen ebenso wie die Zahl der erhaltenen Werke betrifft:

*„Vermutlich hat es sich bei einigen dieser Positionen um richtige Planstellen, bei den meisten anderen eher um Ehrenämter, vielleicht mit einem geringen Gehalt gehandelt. Bei den letzteren blieben die Goldschmiede Mitglieder der städtischen Zunft, wie es wohl bei Cornelis de Bont der Fall war, der nacheinander Hofgoldschmied Karls des Kühnen, seiner Tochter Maria, seines Schwiegersohns Maximilian und seines Enkels Philipp des Schönen war. Ähnlich wird es bei Bezeichnungen wie ‘Kapitelsgoldschmied’ in Mainz, ‘Stiftsgoldschmied’ in Fritzlar oder ‘Goldschmied am Münster’ in Basel gewesen sein (...). Genaueres erfahren wir aus Marburg über zwei Goldschmiede, einen ungenannten und einen Meister Heinrich, die 1385 eine Werkstatt auf dem landgräflichen Schloß und eine Hoftracht aus grünem Tuch erhielten. Meister Heinrich wurde sogar gegen den Widerstand des Marburger Rates auf Befehl der Landgräfin von allen städtischen Steuern befreit.“<sup>345</sup>*

---

<sup>345</sup> Fritz 1982, S. 39 mit Nachweisen; beide Zitate geben zusammen den vollständigen Abschnitt zu den gotischen Hofgoldschmieden Mitteleuropas bis auf einen Satz wieder.



## 8. Florentiner Goldschmiede und die Renaissance in Italien

Die frühneuzeitliche Wiedergeburt der Künste hat sich maßgeblich in Florenz vollzogen, das durch Woll- und Tuchhandel sowie Bankgeschäfte florierte. 1252 wurde der Goldgulden, allgemein Florin genannt, als Währung eingeführt und Florenz entwickelte sich zu der reichsten und damit mächtigsten italienischen Stadtrepublik mit 100.000 Einwohnern um 1300. Den Mitgliedern der sieben größeren und vierzehn kleineren Zünfte standen Wahlämter zur Verfügung.<sup>346</sup> Filippo Brunelleschi wurde 1377 als Sohn des angesehenen Notars Ser Brunellesco Lippi geboren. Er lernte Schreiben, Rechnen, Lesen und Latein als Voraussetzung für das Studium der Rechte. Im Alter von 21 Jahren entschied er sich 1398 eine Lehre als Goldschmied zu beginnen. 1404, nach sechs Jahren, erfolgte seine Einschreibung als Goldschmiedemeister in die mächtigste Florentiner Zunft der Tuchhändler (Calimala), zu denen die Goldschmiede gehörten. Noch bevor er Meister wurde schuf Brunelleschi Reliefs und Statuetten für den Silberaltar von San Zeno zu Pistoia<sup>347</sup>; 1401, d.h. während seiner Lehrzeit, beteiligte er sich an dem berühmten, unter sieben Künstlern ausgeschriebenen Wettbewerb für die zweite, nördliche Bronzetür des Florentiner Baptisteriums S. Giovanni. Von den ausgeführten Bronzereliefs sind bekanntlich nur zwei erhalten; beide Werke sind Arbeiten von Goldschmieden (**Abb. 34a/b**).<sup>348</sup> Einer von ihnen, der Verlierer Brunelleschi, erhielt 1419 nach Gewinn eines anderen Wettbewerbs den Auftrag zum Bau der Florentiner Domkuppel, die 1436 vollendet wurde (**Abb. 35a/b**). Sie steht, als *„imponierende technische Leistung eines als Goldschmied ausgebildeten und allgemein gebildeten Künstlers, am Beginn der abendländischen Renaissance-Architektur“*. Ein Goldschmied *„verkörpert den Übergang vom mittelalterlichen Handwerker-Baumeister zum neuzeitlichen Künstler“*. Er gilt zugleich als *„einer der Erfinder der Zentralperspektive“* (um 1420). Nach einem Bericht seines Biographen, des Mathematikers Antonio di Tuccio Manetti (um 1480), hatte Brunelleschi aufsehenerregende perspektivische Darstellungen des Baptisteriums (**Abb. 36a/b**) und der Piazza della Signoria gemalt, die mathematische und perspektivtheoretische Studien voraussetzen und das Trinitätsfresko des Freundes Masaccio in S. Maria Novella 1426-27 zukunftsweisend beeinflussten. Kunsttheoretisch zeichnet sich der Goldschmied damit zugleich als Wegbereiter einer Verwissenschaftlichung der Künste durch Mathematisierung (Geometrie/Perspektive) aus. Bereits Roger/Theophilus hat vom Geist des Verstandes (*spiritum intellectus*) als einer Fähigkeit gesprochen, *„zu finden, nach welcher Vorschrift, in welcher Mannigfaltigkeit und Abmessung du deine verschiedene Arbeit betreiben sollst“*. Durch den verliehenen „Geist der Wissenschaft“ (*spiritum scientiae*)

<sup>346</sup> Weiterführend Binding 2004, S. 145.

<sup>347</sup> Erhalten sind die zwei Prophetenbüsten (Jesaias und Jeremias) von der Predella des Pistoieser Jakobusaltars; Rossi 1957, S. 24; A. Venturi: *Storia dell'arte italiana*, Bd. IV, Mailand 1908, S. 179.

<sup>348</sup> Zum Werk von Brunelleschi und Ghiberti sowie weiterführend zu beiden gelernten Goldschmieden als Plastiker vgl. Poeschke 1990, Bd. 1, Nr. 1f. u. 4f. sowie S. 59-74 m. Lit.

herrscht Brunelleschi demnach „aus einem überreichen Herzen“ durch Genie/Begabung (ingenio) und woran er „vollen Überfluß“ hatte, das gebrauchte er „öffentlich mit der Kühnheit der ganzen Gesinnung“. Mit Brunelleschi „tritt in Italien die erste hauptsächlich als Architekt tätige, praxisorientierte Persönlichkeit“ in Erscheinung; mit ihm „beginnt die Renaissance in Italien und damit eine völlig veränderte Struktur des Architekten-Berufes“.<sup>349</sup> Als der Maler Giotto von seinem fünfjährigen Aufenthalt am Hofe König Roberts von Anjou zu Neapel in seine Heimatstadt zurückkehrte, wurde er am 14. April 1334 zum Leiter des städtischen Bauwesens und zum Dombaumeister von Florenz ernannt. Als „magister et gubernator“ begann er am 18. Juli 1334 einen neuen Campanile an der Südwesteck des Kirchengebäudes zu errichten. Das untere Geschoß war vollendet, als der Maler 1337 verstarb. Der Goldschmied und Erzgießer Andrea Pisano (um 1290/95-1348/49) übernahm die Bauleitung und errichtete die zweite Zone des Campanile; ab 1347 war er Baumeister (capudmagister) des Domes von Orvieto. Pisanos Zeitgenosse war der Goldschmied Lando di Pietro, der in der Einleitung zur vorliegenden Arbeit bereits als „erster“ Künstler in der Umgebung eines Kaisers Erwähnung fand. Der 1339 als Dombaumeister von Siena angestellte Lando, der 1340 verstarb, hat 1322 eine Läutemaschine für den Palazzo Vecchio in Florenz konstruiert und war als Ingenieur für Kriegsmaschinen und als Festungsbaumeister tätig. Die Bestallungsurkunde zum Dombaumeister von Siena vermerkt:

*„Es sei in der ganzen Stadt bekannt, daß der Goldschmied Lando ein überaus ehrenwerter (providus) Mann ist, der nicht nur in seiner Kunst (ars), sondern auch in vielen anderen erfahren ist. Er ist ein Mann von großer Geschicklichkeit (subtilitas) und voller Erfahrung (adinventio), sowohl was den Bau von Kirchen betrifft, wie auch den Bau von Palästen und anderen Gemeindebauten, sowie Straßen, Brücken, Brunnen und die übrigen öffentlichen Bauaufgaben. Lando hält sich zur Zeit in Neapel auf, um dort seinen Ruhm (honor) und sein Ansehen (profectus) zu mehren.“<sup>350</sup>*

Im Falle des Lando di Pietro bleibt anzumerken, daß die Domopera die Hälfte des Gehaltes zahlte; für den anderen Teil kam die Stadt auf. Ein Eintrag in den Baurechnungen vom August 1339 erwähnt einen auf Pergament gezeichneten Entwurf Landos, der die eigenhändige Entwurfstätigkeit des Goldschmieds im Bereich der Baukunst belegt. Die wenigen Beispiele machen den weiterhin bedeutenden kunst- und künstlergeschichtlichen Status der Goldschmiede offensichtlich, obwohl sich eigenhändige Goldschmiedewerke dieser Meister meist nicht erhalten haben. Die Tätigkeit in anderen Kunstgattungen macht den großen Anteil aber besonders deutlich, den Goldschmiede am Aufstieg jener Künste hatten, die in der Literatur zu dieser Zeit meist schon als höherwertig qualifiziert werden. In jeder dieser voreiligen Herabwürdigungen als Kunsthandwerker im Kleinen spricht sich die

<sup>349</sup> Binding 2004, S. 95 u. 148ff.

<sup>350</sup> Ebd. S. 93f. mit Hinweis auf Warnke <sup>2</sup>1996, S. 26f.

Unkenntnis darüber aus, wer die epochalen Hauptwerke dieser Gattungen überhaupt geschaffen hat. Italienische Goldschmiede spielen nicht nur in der Künstlergeschichte des Baumeisters und Architekten, sondern auch in der Künstlergeschichte des „Plastikers“, an erster Stelle des Bronzegießers oder Erzbildners, eine epochale Rolle am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance. Zahlreiche Indizien deuten darauf hin, daß Goldschmiede dies in weiten Teilen Europas auch in den vorangegangenen Jahrhunderten im Bereich der Bronzeplastik oder der Baukunst getan haben: Einhards Aachener Pfalzkapelle oder seine eigene Einhardsbasilika, Bernwards Hildesheimer Michaeliskirche, Bronzetür und Bronzesäule wären strittige, Roger von Huys Lütticher Taufbecken und die folgenden Ausführungen zum italienischen Stadtgoldschmied gesicherte Beispiele. Die erste Florentiner Baptisteriumstür Andrea Pisanos (**Abb. 37a/b**), der wie gesagt ein gelernter Goldschmied war<sup>351</sup>, wurde zum Vorbild für den Goldschmied und Erzgießer Lorenzo Ghiberti (**Abb. 38a-c**).<sup>352</sup> Dieser wurde 1378 geboren und wuchs in der Goldschmiedewerkstatt seines Ziehvaters in Florenz auf. *„Zweifelloos hat sich der junge Mensch dort“*, dies erkannte schon Julius von Schlosser, *„in der Hoch- und Pflanzschule aller Künste, die der florentinische Goldschmiedeladen allezeit gewesen ist, jene Kenntnisse angeeignet, die ihn befähigten, neben längst erprobten und erfahrenen älteren Meistern in den Wettbewerb einzutreten und sogar den Sieg zu erringen.“*<sup>353</sup> Ghiberti war seit 1409 eingetragenes Zunftmitglied der Goldschmiede und fertigte für die Calimala, die auch für das Baptisterium verantwortlich waren, das bezeichnete und 1414 datierte Standbild Johannes des Täufers an (**Abb. 39**). Die Skulptur an Orsanmichele ist *„nicht nur die erste Großfigur des Meisters, sondern auch die erste große Erzstatue in Florenz und der neuen Kunst überhaupt.“* Die Figur des Matthäus ist 1420 von der Münzergilde schon bald für ihren Schutzheiligen bestellt worden (**Abb. 40**).<sup>354</sup> Brunelleschi oder Ghiberti, der seit 1404 auch am Dombau beteiligt war, sind nur berühmte Beispiele, die sich von Seiten der Goldschmiede im Hinblick eines Tätigkeitsbereiches fast beliebig ergänzen lassen, der Kunstgattungen übergreift; selbst wenn man von den übrigen Wettbewerbsmitgliedern für die zweite Baptisteriumstür, d.h. die erste Tür Ghibertis absieht. Dessen Selbstportraits an dieser (**Abb. 38b**) sowie in der Umrahmung der späteren, 1452 fertiggestellten „Porta del Paradiso“ (**Abb. 41a-d**), lassen sich ikonographisch als traditionelle Selbstdarstellung eines Goldschmieds und Bronzegießers am Werk verzeichnen (**Abb. 41d**).<sup>355</sup> In der Geschichte des Selbstportraits, die sich in der Kunstgeschichte meist auf den Maler beschränkt, wurden sie bislang nur sporadisch verzeichnet, weil die Traditionen der Gold- und Grobschmiede in

<sup>351</sup> Zu den Anfängen Pisanos als Goldschmied sowie zum Kruzifix in Massa Marittima vgl. Kreytenberg 1984, S. 42-44 m. Abb.

<sup>352</sup> Zur ersten Baptisteriumstür Ghibertis, die von der Calimala schon in der Ausschreibung auf das vorbildliche Rahmensystem Pisanos verpflichtet wurde, vgl. weiterführend Poeschke 1990, Nr. 4-11.

<sup>353</sup> Ghiberti/Schlosser 1919, S. 125f.

<sup>354</sup> Poeschke 1990, Nr. 12f. u. 13.

der frühneuzeitlichen, um nicht zu sagen modernen Beschränkung auf die Künste des Disegno keine Berücksichtigung fanden (**vgl. Abb. 12d, 20b, 276-278, 281**).<sup>356</sup>

In seinem „Trattato d'architettura“ von 1464 erläuterte und erklärte Filarete, warum im spätmittelalterlichen Italien vorrangig Goldschmiede als Architekten tätig waren, nachdem das Land durch kriegerrische Raubzüge der Barbaren wiederholt vernichtet worden war und es nach dem Verlust des Wissens keine Spezialisten mehr gab:

*„Wenn man in Italien irgendein Gebäude errichten wollte, mußte man sich an jene wenden, die es machen konnten, an Goldschmiede und Maler und diese als Baumeister (muratori) hernehmen, deren Ausbildung/Übung (esercizio) eine ganz andere ist, auch wenn sie teilweise aus einem ähnlichen Gebiet (modi) kommt. Sie hatten das angewendet, was sie kannten und was ihnen nach ihrer modernen (gotischen) Arbeitsweise geeignet erschien. Die Goldschmiede errichteten ihre Gebäude in Anlehnung an die und in der Form der Tabernakel und Weihrauchgefäße. Und in derselben Form (forma) bauten sie Gebäude, weil ihnen ihre eigenen Arbeiten so gut gefielen. (...) Diese Art und Weise hatten sie von den nordalpinen Völkern übernommen, d.h. von den Deutschen und Franzosen.“<sup>357</sup>*

Konsequent gesagt übernahmen bzw. importierten die italienischen Goldschmiede den gotischen Formenkanon zunächst von deutschen und französischen Meistern und ihren Werken. Dann übernahmen sie die Form ihrer Goldschmiedewerke als Vorbild für ihre Gebäude. Für Filarete leitet sich die gotische Baukunst Italiens demnach ganz selbstverständlich aus der Goldschmiedekunst ab; das französische Heiliggrabreliquiar von Pamplona wurde als Beispiel genannt. Die Goldschmiede sind innerhalb der Geschichte der italienischen Baukunst demnach nicht nur für die mittelalterliche „maniera tedesca“, sondern zugleich für deren neuzeitliche Überwindung verantwortlich. Deshalb ist Brunelleschi zu preisen, der nicht nur eine Figur, sondern eine ganze Kunstgattung zum Leben erweckt hat:

*„Ich lobe gern jeden, der dem antiken Gebrauch und der antiken Art (maniera antica) folgt, und segne das Genie Filippo Brunelleschi, Florentiner Bürger, ein berühmter und sehr ehrwürdiger Architekt sowie scharfsinniger Nacheiferer des Dädalus. Er erweckte in unserer Stadt Florenz die antike Bauart wieder zum Leben, so daß man sich heutzutage keiner anderen Art mehr bedient als der antiken, sowohl bei Kirchen als auch bei öffentlichen Gebäuden.“<sup>358</sup>*

---

<sup>355</sup> Ebd. Nr. 19-24.

<sup>356</sup> Z.B. seit Goldscheider 1936, Nr. 4 und aktuell Woods-Marsden 1998, S. 63ff.

<sup>357</sup> Binding 2004, S. 95 u. Anm. III/70.

<sup>358</sup> Ebd. S. 151 m. Nachweis.

Der Athener Daidalos, mit dem van Mander auch Dürer vergleicht<sup>359</sup>, ermordete seinen Neffen und Lehrling Talos (oder Perdix) aus Neid, weil dieser den Zirkel, die Säge und die Töpferscheibe erfunden hatte. Er floh zu Minos nach Kreta und fertigte für Pasiphae die künstliche Kuh, die ein Stier begattete (Apollod. 3,9f.; Diod. 4,77). Daidalos baute das Labyrinth für den Minotaurus und gab der Ariadne das Garnknäuel, mit dessen Hilfe Theseus aus dem Labyrinth herausfand. Vor Minos, der ihn aus Rache oder seiner Kunst wegen gefangen hielt, ein Topos der sich im „Wielandlied“ seit dem 7. Jahrhundert in Nordeuropa für den Schmied sowie in Rückbezug auf Hephaistos/ Vulkan verbreitet hat, floh Daidalos (zu König Kokalos von Sizilien) mit seinem Sohn Ikaros mittels künstlicher Flügel aus Federn und Wachs. Der Sohn kam der Sonne zu nahe und stürzte in das nach ihm benannte Meer (Ov. Met. 8,244ff.). Daidalos war und blieb ein Inbegriff des erfindungsreichen Handwerkers und Plastikers, der die steife Haltung der Figuren überwand (Diod. 4,76) oder sie sogar mit selbständiger Bewegung begabte; diese Fähigkeit verbindet ihn, nach Euripides und Platon, mit dem Schmiedegott Hephaistos (Eur. Hek. 838; Plat. Men. 97 D).<sup>360</sup>

Der Architekturtheoretiker Antonio di Pietro Averlino selbst, der sich später „Filarete“ (Freund der Tugend) nannte, wurde um 1400 in Florenz geboren und zum Goldschmied und Bronzegießer ausgebildet. Seit 1433 arbeitete er an der Bronzetür für St. Peter in Rom (**Abb. 42a-c**)<sup>361</sup> und ab 1451 stand er als Ingenieur und Architekt im Dienst von Herzog Francesco Sforza in Mailand; hier war er auch Dombaumeister und vollendete seinen von Alberti beeinflussten „Trattato d’architettura“.<sup>362</sup> Für Joanna Woods-Marsden gehört Filarete zu den Hofkünstlern des Quattrocento, die das autonome Selbstporträt erfunden haben, obwohl nicht nur das unmittelbar angeführte, sondern beide Beispiele eher als gegossenes Signaturbildnis bzw. als Portrait in der Assistenz zu bezeichnen wären (**Abb. 42b/d**). Auf der Rückseite der Tür von St. Peter tritt der Meister als Leiter der Werkstatt mit Zirkel auf; der (unerhörte) Reigen seiner Mitarbeiter verbindet Motive, die an Triumphzüge, Prozessionen und Bauertanzdarstellungen zugleich erinnern.<sup>363</sup> Als Arbeit eines Goldschmieds und Bronzegießers stehen auch die Bildnissignaturen Filaretos, gemeinsam mit denen Ghibertis, in einer Jahrhunderte alten Tradition, die mit dem karolingischen Werkstattleiter Magister Vvolvinus im 9. Jahrhundert beginnt und lückenhaft, aber kontinuierlich, bis in das 15. Jahrhundert zu verfolgen ist.

<sup>359</sup> Vgl. Kap. A. 11.

<sup>360</sup> Die Mythologie der Schmiedekunst wird im zweiten Teil der Bildgeschichte mehrfach behandelt; vgl. inhaltlich weiterführend zunächst Kap. B. 1 und daraufhin die Kapitel zu Prometheus sowie Hephaistos/Vulkan, wo von der Belebung einer Figur als höchster künstlerischer Leistung die Rede ist.

<sup>361</sup> Weiterführend Poeschke 1990, Nr. 174-177.

<sup>362</sup> Binding 2004, S. 154f.

<sup>363</sup> Woods-Marsden 1998, S. 54-57 m. Abb.

Noch bevor die Zunft der Tuchhändler den Pisaner Antonio mit der ersten Bronzetür des Baptisteriums beauftragte<sup>364</sup>, die im Vergleich zur „Pardiestür“ in relativ kurzer Zeit zwischen 1330 und 1336 entstanden ist, erhielt der alte Altar von S. Giovanni seit 1313 eine neue Predella mit den Figuren Christi, der Madonna, des Täufers, der Apostel und zahlreicher Heiliger auf blauem Emailgrund (**Abb. 43**). Den Auftrag hatte die verantwortliche Calimala-Zunft dem Goldschmied Andrea Pucci aus Empoli übertragen, der mit seinem vollständigen Namen signierte, sonst aber unbekannt ist.<sup>365</sup> Mit dem Antependium des Florentiner Johannes-Altars waren seit 1367 die Florentiner Goldschmiede Betto di Geri und Leonardo di ser Giovanni (**Abb. 44**), später Cristoforo di Paolo und Michele di Monte beschäftigt. Den Anteil der Künstler, die mit Leonardo an dem Altar zusammenarbeiteten, *„ist nicht immer leicht im einzelnen abzustecken; das beruht nicht zuletzt auf der grundsätzlichen Einheit, die das ganze Werk bestimmt und die dem Altar seine einzigartige Bedeutung nicht nur in der Geschichte der Goldschmiedekunst, sondern in der der Plastik überhaupt verleiht, eine Bedeutung, die ihm bereits damals zukam, noch bevor die Statuette des Täufers und die Seitenfelder mit den abschließenden Szenen aus dem Leben des Heiligen hinzugefügt wurden. Zwei der größten Leistungen der italienischen Goldschmiedekunst hatten also ihren Ursprung auf Florentiner Boden: das ist keinesfalls überraschend, wenn man bedenkt, welche Bedeutung gerade in jenem Jahrhundert Florenz auf dem Gebiete der Kunst erlangte.“*<sup>366</sup> Das *„wichtigste Werk der Florentiner Goldschmiedekunst im Quattrocento, das Zeugnis ablegt von der der gesamten Florentiner Kunst eigenen plastischen Tendenz, ist die Vollendung des Johannesaltars des Baptisteriums.“* Dem Mittelfeld des Trecento wurden die Seitentafeln zugefügt, an denen Andrea del Verrocchio<sup>367</sup>, Antonio del Pollaiuolo<sup>368</sup>, Antonio di Salvi und Bernardo di Bartolommeo Cennini gearbeitet haben. In das Zentrum wurde die Statuette des Täufers eingesetzt, die ein Werk Michelozzos di Bartolomeo ist (**Abb. 45**).<sup>369</sup> Pollaiuolo, Miliano di Domenico Dei und Betto di Francesco waren mit dem großen Kreuz beauftragt, das das ganze Werk krönen sollte. Michelozzos Figur und die seitlichen Reliefs *„sind ein gemeinsames Werk der Bildhauerei und Goldschmiedekunst, nicht zuletzt wegen der Einführung der Farbe in den Hintergründen und wegen der Vergoldungen“*<sup>370</sup>, die tatsächlich alte und traditionelle Stilmittel der Goldschmiede sind. Hätte Rossi nicht erst mit dem 11. Jahrhundert begonnen, seit welcher Zeit er einen

<sup>364</sup> Zur Südtür des Baptisteriums ausführlich Kreytenberg 1984, S. 19-34.

<sup>365</sup> Rossi 1957, S. 14 u. Abb. 1.

<sup>366</sup> Ebd. S. 15f. auch weiterführend m. Abb. zum Jakobus-Altar des 14. Jahrhunderts im Dom zu Pistoia, dessen Meister ebenfalls namentlich bekannt sind.

<sup>367</sup> Weiterführend zum Plastiker Poeschke 1990, S. 184-191.

<sup>368</sup> Ebd. S. 179-183.

<sup>369</sup> Zum Goldschmied und Plastiker Michelozzo, der 1410 erstmals als Stempelschneider an der Münze erwähnt wird, vgl. ebd. S. 121-124.

<sup>370</sup> Ebd. S. 24 u. Tf. F.

spezifischen italienischen Nationalstil zu erkennen meinte<sup>371</sup>, dann hätte er auf die Seitenteile des Mailänder Vvolvinus Altares hinweisen können; exemplarisch läßt sich das Bernwardskruzifix anführen (**Abb. 14a/b**) und allgemein auf die Verwendung emaillierter Hintergründe bei den noralpinen mittelalterlichen Schreinreliquiaren hinweisen, deren architektonische Grundstruktur Andrea Pucci im Rahmensystem der Predella des Johannes Altares in Kombination der Figurenreihung in einer Nische, Arkade oder Ädikula übernommen hat (**Abb. 15b, 18a, 19a/b, 23a**); eine Anordnung welche gleichermaßen etwa ein Jahrhundert zurück auf die Galerien der gotischen Kathedralen und ein Jahrhundert voraus auf die Nischen und Giebel monumentaler Plastiken an Or San Michele weist (**Abb. 39f. u. 50**) bzw. unmittelbar zeitgenössisch am Campanile von Florenz zu beobachten ist, der unter Giotto seit 1334 errichtet wurde. Pucci soll, ausweislich des Werkes, ein „Künstler von beträchtlichem Range“ gewesen sein, obwohl der Entwurf für die Predella, so wird vermutet, „nicht auf ihn, sondern geradezu auf Giotto zurückgehen sollte.“<sup>372</sup>

Die Szene mit der „Enthauptung des Täufers“ (**Abb. 46**) ist das „*einzigste Werk, das uns von der umfangreichen Goldschmiedetätigkeit Verrocchios erhalten geblieben ist*“. Es ist „*in der Sicherheit der Zeichnung, der Beherrschung des Reliefs und der Intensität des dramatischen Ausdrucks, der jede Gestalt beseelt, ein hervorragendes Werk*.“ Pollaiuolos „Geburt des Täufers“ ist für Rossi hingegen „*ganz erfüllt von Bewegung, sowohl in der Haltung und dem Faltenstil der eleganten Figuren, als auch in den Spiel der Lichter und den perspektivischen Verschiebungen*.“ Das Relief ist das letzte Goldschmiedewerk Pollaiuolos, dessen Laufbahn als Goldschmied mit dem Kreuz des Johannes-Altares begonnen hat. Die Statuette des Täufers, „*majestätisch im Ausdruck trotz des offensichtlichen Bemühens um möglichste Naturtreue*“, ist die einzige erhaltene Goldschmiedearbeit Michelozzos.<sup>373</sup> Bezeichnender für die Florentiner Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts „*als diese Arbeit ist das in seiner Form noch ein wenig gotische große Kreuz mit seinen Emails und den teils getriebenen, teils gegossenen Figuren, das in der Feinheit seiner Einzelheiten und dem Reichtum der Ornamente tatsächlich der Vorstellung ungewöhnlicher Kostbarkeit entspricht, aber zugleich in seinem großartigen, das Wesentliche betonenden Aufbau ein Werk reiner Architektur ist*.“ Auf der Basis (**Abb. 47a**) erhebt sich der Schaft in Form eines kuppelbekrönten Gebäudes mit Nischen (**Abb. 47b**); die Statuetten und die Zeichnung der Emails zeigen einen völlig renaissancehaften Charakter.<sup>374</sup> Am Ende des Quattrocento füllten sich die Florentiner

<sup>371</sup> Rossi 1957, S. 7-22 setzt mit wenigen Beispielen im 11. Jahrhundert ein. Seit dem 13. Jahrhundert lassen sich die erhaltenen Werke kontinuierlich mit Namen von Goldschmieden verbinden; die biographischen Angaben sind, ebenso wie die Überlieferung über das 16. Jahrhundert hinaus, in der Breite durchweg spärlich;

<sup>372</sup> Ebd. S. 14.

<sup>373</sup> Poeschke 1990, Nr. 161 sowie 160 im Vergleich zur Terracotta-Plastik in SS. Annunziata von um 1444. Die Arte di Calimala erteilte den Auftrag der Silberstatuette am 13. März 1452.

<sup>374</sup> Rossi 1957, S. 24f. u. Abb. 20f.

Kirchen beständig mit kostbaren Ausstattungsstücken. Der Schatz der Basilika San Lorenzo und die Opera vom Dom Santa Maria del Fiore bewahren noch zahlreiche Beispiele, die *„jedoch nur eine unvollständige Vorstellung von dem geben“*, was Urkunden und Inventare überliefern. Das erhaltene Reliquiar des Hl. Hieronymus aus dem Jahre 1487 im Dom von Florenz (**Abb. 48**), Paolo di Giovanni Soglianis Auftrag von 1499 für einen Behälter des kostbaren „Libretto“, ein französisches Reliquiar des 14. Jahrhunderts, das die Calimala-Zunft für das Baptisterium erworben hatte (**Abb. 49**), sowie das Reliquiar des Hl. Antonius Abbas im Florentiner Dom, das ein Goldschmied namens Salvi für die Parte Guelfa von Florenz 1514 anfertigte, zeigen *„Elemente der besten Florentiner Baukunst ohne wesentliche Abweichungen in den Goldschmiedestil übersetzt“*.<sup>375</sup>

Lüdke stellte, ausgehend von den autonomen und frei getriebenen Plastiken der französischen Goldschmiede, die Frage nach der Eigenständigkeit des gotischen Meisters und sah keinen Zweifel daran, *„daß die Goldschmiede die Modelle vieler Statuetten selbst anfertigten und sich damit als autonome Künstler auszeichneten.“* In ihren Traktaten berichten Theophilus und Cellini im 12. bzw. 16. Jahrhundert ausführlich über die eigenhändige Herstellung und Ausformung der Gußmodelle durch Goldschmiede. Von kleinen Gußmodellen aus Wachs, Blei, Holz oder Gips besaßen Goldschmiede von jeher große Vorräte. Eine Vorstellung davon überliefert das erhaltene Werkstattgut eines spätgotischen Goldschmieds aus dem Amerbach'schen Kunstkabinett (Basel, Historisches Museum). Bei diesen Gußmodellen oder den von Theophilus erwähnten figürlichen Statuetten handelt es sich um kleinformatige Geräteplastiken, wie sie der ältere Dürer in Händen hält (**Abb. 63, 64b, 65b, 66b**). Die Goldschmiede schufen *„mit Sicherheit ebenso die Modelle für größere figürliche Arbeiten“*; dies legt allein der Bestand gegossener Plastiken aus hoch- und spätmittelalterlichen Werkstätten nahe. Der Londoner Goldschmied William Torel hat um 1291 bis 1293 im Auftrag des englischen Königs lebensgroße Wachsfiguren für drei Bronzegrabmäler modelliert; er hat die Figuren nicht nur geformt, sondern auch gegossen, vergoldet und mit Email und Steinen geschmückt. Keine Zweifel an einer künstlerischen Autonomie sollte bei Goldschmieden bestehen, die sich auch als Bronzebildner hervortaten, weil diese *„auf jeden Fall ihre Modelle eigenhändig zu fertigen verstanden“*. Jene „Doppeltätigkeit“, von der außerdem für die Baukunst die Rede war, ist *„fast ausschließlich für italienische Künstler des 14. und 15. Jahrhunderts gesichert“*. In der Kunstgeschichte sind damit also keine anonymen Namen in der Provinz verbunden. Lüdke hielt es für geboten, Andrea Pisano, Lorenzo Ghiberti, Filippo Brunelleschi, Andrea del Verrocchio oder Antonio Pollaiuolo zu erwähnen, die schon Rossi in der italienischen Fachliteratur in der Nachfolge Cellinis verzeichnet hat, der selbst, etwa nach Andrea Riccio,

---

<sup>375</sup> Ebd. S. 25 mit Nachweisen sowie Abb. 18f. (Hieronymus-Reliquiar) u. Tf. XXIII (Sogliani).



ein Paradebeispiel des 16. Jahrhunderts ist.<sup>376</sup> Zusammenfassend war es wohl nicht nur und erst im 15. Jahrhundert in Italien „*allgemein üblich, daß die Goldschmiede zugleich auch Bronzegießer waren*“.<sup>377</sup> Allein mit der Reihe ihrer Namen ist die fundamentale Rolle der Goldschmiede für den Wiederbeginn der monumentalen Bronzeskulptur, die Renaissance der Architektur sowie die Spezialisierung des Kupferstichs angesprochen; der Topos eines künstlerischen Aufstiegs einzelner herausragender Meister von der kleinteiligen Goldschmiedekunst zur monumentalen Skulptur ist nichts anderes als ein Ausdruck für die kunsthistorische Abhängigkeit der jeweils anderen Gattung.<sup>378</sup> Die Überschau läßt keinen Zweifel daran, daß Goldschmiede materialübergreifend und unabhängig vom Format gearbeitet haben, weil ihre Kunst auf allgemein gültigen mathematischen Prinzipien beruhte. An erster Stelle wird es deshalb ein Überlieferungsproblem sein, weshalb die „*allgemein geringere künstlerische Qualität der italienischen Goldschmiedestatuetten des 15. Jh. gegenüber der italienischer Bronzegußplastiken der frühen und hohen Renaissance, von denen auch viele von Goldschmieden als autonome Bildwerke gefertigt sind, besonders auffallend*“ ist.<sup>379</sup> Die Gleichrangigkeit autonomer Goldschmiede- und Bronzestatuetten wurde an Michelozzos in Silber getriebener Statuette Johannes des Täufers vom Silberaltar der Domopera in Florenz (**Abb. 45**)<sup>380</sup> sowie Michelozzos Bronzestatue im Museo Nazionale zu Florenz angesprochen.<sup>381</sup> Ferner wurde auf Pollaiuolos Relief mit der Geburt des Täufers sowie Verrocchios Relief mit der Enthauptung Johannes des Täufers (**Abb. 46**) am selben Silberaltar<sup>382</sup> und auf die von ihnen gegossenen Bronzestatuetten hingewiesen.<sup>383</sup> Die italienische Renaissance entwickelte eine recht intensive Produktion von Goldschmiedewerken. Äußerst zahlreich sind die Namen von Künstlern, die in Florenz, Siena oder Bologna tätig waren. „*Die Goldschmiede, die in der Regel auch Bildhauer waren*“, so bestätigt Rossi in seiner Geschichte der italienischen Goldschmiedekunst<sup>384</sup>, wandten bei der Bearbeitung des kostbaren Metalls dieselben Methoden an, deren sie sich bei größeren Bronzefiguren bedienten. Im Quattrocento ist Florenz vorherrschend: „... *viele seiner größten Künstler begannen ihre Laufbahn als Goldschmiede und gingen erst später zur Malerei,*

<sup>376</sup> Zum Goldschmied und Plastiker Cellini vgl. Poeschke 1990, Bd. 2, S. 206-218 unter Berücksichtigung der Saliera (Nr. 220f.).

<sup>377</sup> Nach Lüdke 1983, Bd. 1, S. 128f., der in Anm. 924 auch einen Hinweis auf den Metallkünstler Tutilo von St. Gallen liefert, der legendär von Maria inspiriert wurde; vgl. Kap. A. 6.

<sup>378</sup> Die Tätigkeit des Goldschmieds als Bronzegießer bzw. Erzbildner läßt sich seit dem 12. Jahrhundert verfolgen; sie knüpft künstlerisch an Roger von Huy an; vgl. Kap. A. 4.

<sup>379</sup> Lüdke 1983, S. 121 u. Anm. 875.

<sup>380</sup> Rossi 1957, S. 15f. u. 24f. weiterführend zum Johannes-Altar (Museum der Domopera) u. Tf. F (Michelozzo).

<sup>381</sup> Weihrauch 1967, Abb. 83.

<sup>382</sup> Rossi 1957, S. 24f. u. Tf. G (Verrocchio)

<sup>383</sup> Weihrauch 1967, Abb. 93-95.

<sup>384</sup> Zur italienischen Goldschmiedekunst der Renaissance weiterführend Rossi 1957, S. 22-48; Rossi S. 48-51 behandelt das 17 bis 19. Jahrhundert abschließend und bezeichnenderweise auf drei Seiten, weil „*die Erfindung nicht selten den Abstand enthüllt, der diese (Goldschmiede-) Kunst nunmehr von den monumentalen Schwesterkünsten trennt.*“

*Plastik und Architektur über. Es genügt, auf Ghiberti hinzuweisen, von dessen Tätigkeit als Goldschmied nichts erhalten ist, der jedoch auch in seinen größten Werken die Spuren dieses Bildungsgangs deutlich erkennen läßt.*<sup>385</sup> Die Verbindung von Theorie und Praxis, die Brunelleschi nach Auffassung Bindings zu einem frühneuzeitlichen Architekten macht, ist auch für den Goldschmied Ghiberti zu veranschlagen. Die Entwürfe zu den zehn Szenen aus dem Alten Testament auf den Reliefplatten berücksichtigen die Perspektive Brunelleschis und zeigen sich dem malerischen Flachrelief Donatellos verpflichtet, der, nach Cellini, ebenfalls ein gelernter Goldschmied war (**Abb. 50 u. 51**).<sup>386</sup> An der Ausführung der strahlend vergoldeten „Porta del Paradiso“ arbeitete Ghiberti 27 Jahre; davon allein 16 an der Ziselierung nach dem Guss (**Abb. 41c**).

Es war schon die Rede davon, dass Hugo von St.-Viktor theoretische Fundierung der artes mechanicae bereits am Anfang des 12. Jahrhunderts in jenen Jahrzehnten eingeklagte, als die „Schedula“ des Klostersgoldschmieds entstanden ist. Nach dem wandernden Benediktinermönch Roger von Helmarshausen ist es der zünftige Meister Ghiberti, mit dem die Goldschmiede nicht nur durch eigenhändige Werke und biographische Nachrichten, sondern auch als Schreiber nachdrücklich und autobiographisch in Erscheinung treten. Innerhalb der Rezeptionsgeschichte des romanischen Lehrbuches wurde bereits auf Cennino Cennini, einen Zeitgenossen Ghibertis verwiesen, der wegen des ästhetischen Naturnachahmungsprinzips zunächst kurze Beachtung finden soll. Cenninis Traktat ist in doppelter Hinsicht von besonderem Interesse. Einerseits für die Erforschung der Maltechniken und andererseits für die spätere Kunsttheorie, die mit seinen Begriffen vorrangig die praktischen und theoretischen Probleme der Malerei debattiert.<sup>387</sup> Cennini, ein Höfling (familiaris) der Carrara, vereinte nicht nur „*Anschaungen der mittelalterlichen Kunstpraxis aus der Tradition des Theophilus mit Theorien der Frührenaissance, wie sie eine Generation später Ghiberti in Florenz formulierte*“, sondern er war auch der erste, der die Technik des Naturabgusses nach der verlorenen Form ausführlich beschrieben und im Rückgriff auf Plinius und Aristoteles zugleich theoretisch begründet hat:

<sup>385</sup> Ebd. S. 22ff. zur nachrichtlichen Überlieferung bezüglich Brunelleschi, Ghiberti, Michelozzo, Pollaiuolo und Verrocchio usw. Die italienischen Goldschmiede des 16. Jahrhunderts wurden grundlegend, d.h. fragmentarisch analog zur Überlieferungssituation, von Hayward 1976 unter Berücksichtigung erhaltener Werke erfaßt.

<sup>386</sup> Zu Donatello vgl. Poeschke 1990, Bd. 1, S. 86-121, zum Hl. Ludwig von Or San Michele sowie zum Gastmahl des Herodes vom Taufbecken des Sieneser Baptisteriums vgl. Nr. 61 u. 68f.

<sup>387</sup> Pochat 1986, S. 213f.: „Disegno“ bezeichnet die Zeichnung oder den Entwurf als einen „Grundstein für die Kunst“. Durch disegno und „colorire“ läßt sich die künstlerische Vorstellung in Materie umsetzen. Der gängige mittelalterliche Begriff des „exemplum (esempio)“ bezeichnet das Vorbild oder Muster. „Hinzu kommen“, nach Pochat, „die Begriffe ‘rilievo’ und ‘sfumare’, die der Charakteristik einer auf plastische, illusionistische Wirkung ausgerichteten Malweise dienen, ‘naturale’ für die Naturähnlichkeit und ‘maniera’ als Bezeichnung des persönlichen Malstils.“

*„Wisse also, daß das vollkommenste Ziel und das beste Steuerruder, das es gibt, das Triumphtor der Naturwiedergabe ist.“*

Neben der dichterischen Erfindungsfreiheit (*fantasia*) weist die vollkommene Naturwiedergabe der Kunst ihren Platz *„nicht mehr im Reich des Handwerks, der mechanischen Künste“*, sondern im *„Reich der Wissenschaft und Philosophie, der Freien Künste“* zu, was allerdings nur bedingt richtig ist, denn Cennini verankerte die Kunst mit der Dichtung als Bindeglied unter der Wissenschaft:

*„Mit gutem Grund gebührt es der Kunst in zweitem Grad unter der Wissenschaft zu sitzen und von der Dichtkunst bekrönt zu werden.“<sup>388</sup>*

Im Anschluß an Plinius, dessen *„Historia naturalis“* dem Paduaner Petrarca-Kreis zur Verfügung stand, glaubte Cennini *„im Naturabguß das eigentliche Geheimnis des antiken Bildschaffens entdeckt zu haben; folglich erachtete er die Ausübung dieser Technik als besonders vornehme künstlerische Betätigung (gentil magistero)“*.<sup>389</sup> Hier deutet sich ein zunehmend erheblicher Vorrang der Bronzeplastik gegenüber der Steinskulptur als wegnehmender Bildhauerei an, der sich, ausgehend von Plinius, in der Traktatliteratur des 16. Jahrhunderts über Leonardo, Gauricus oder Zuccari verfolgen läßt. Bereits in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, d.h. aber auch mindestens ein halbes Jahrhundert nach Paris, hatten die führenden Juristen und die Medizinprofessoren der Universität Padua die *„Übertragung der aristotelischen Naturnachahmung auf die eigene Zunft“* praktiziert.<sup>390</sup> Das Auftreten der ersten Tierabgüsse folgte den Theorien der vornehmeren Fachvertreter der *artes* an der Paduaner Universität. Norberto Gramaccini wies darauf hin, daß schon unter Kaiser Friedrich II. um 1244 *„vergleichbare emanzipatorische Bestrebungen des weltlichen gegenüber dem geistlichen Herrscher zu einer Renaissance der Naturwissenschaft geführt“* haben, wie zeitgleich auch Villard de Honnecourt für seine Zeichnungen von Insekten und Krustentieren eine Naturnachahmung betont hat (*„contrefais al vif“*), die sich an der Schmiede *Naturas* zugleich als gemalte Kunsttheorie der Gotik verfolgen läßt. Erst in der Paduaner Frührenaissance soll dann die *„Wand, die seit der Antike Schema und Natur voneinander trennte, niedergerissen“* worden sein:

*„Cenninis Absicht, die Kunst durch ‘das Triumphtor der Naturwiedergabe’ zu führen, verrät das Bestreben, die eigene ars der bildenden Künste dem Bündnis zwischen domini naturales und artes naturales einzugliedern.“<sup>391</sup>*

---

<sup>388</sup> Zitiert nach Gramaccini 1986, S. 203 mit Nachweis der Quellen und weiterführender Lit. zu Cennini, Ghiberti und Riccio: Anatomische Abgüsse oder Tierabgüsse gehörten *„Cennini zufolge in das Atelier eines modernen Künstlers, wo sie die veralteten Musterbücher ersetzen sollten“*.

<sup>389</sup> Ebd. S. 206 weiterführend zum antiken Naturnachahmungsideal im Anschluß an Plinius, der Lysistratos, den Bruder des Lysippos, als Erfinder des Naturabgusses überliefert.

<sup>390</sup> Ebd. S. 210.

<sup>391</sup> Ebd. S. 213.

In Florenz war nicht der Goldschmied Verrocchio, den Vasari in der ihm eigenen Art zum Erfinder der Technik stempelte, sondern Lorenzo Ghiberti der „*erste Künstler*“, der den Naturabguß beherrschte; das erhaltene Zeugnis und öffentliche Programm sind die Tierabgüsse im Ornamentrahmen seiner ersten Baptisteriumstür. Für Gramaccini liegt es nahe, daß sich Ghiberti am Vorbild „*der paduanischen Lysistratos-Renaissance*“ Cenninis orientiert habe. Da der Florentiner vor seiner Rückkehr anläßlich des Wettbewerbs „*ebenso wie Cennini als Hofkünstler im Dienst eines oberitalienischen Tyrannengeschlechts, der Malatesta in Pesaro, tätig gewesen war*“, konnte die These aufgestellt werden, daß die „*Kultur der oberitalienischen Stadtstaaten und der dortigen Signorien*“, und nicht allein „*die des französischen Hochadels*“, für das Aufkommen der Naturabgüsse um 1400 mit verantwortlich ist.<sup>392</sup> Ghiberti erwähnt den älteren Theoretiker und Praktiker des Naturabgusses Cennini in seinen „*Commentarii*“ an keiner Stelle. Daraus resultierte die Vermutung, daß „*ein künstlerisches Motiv*“ Ghiberti zu der Entscheidung veranlaßt haben mag, „*die Cennini-Vita zugunsten der über Gusmin verfaßten zu unterdrücken*.“ Dieses künstlerische Motiv mag darin gründen, daß Cennini, wie Ghiberti, nur Rezipienten einer „*neuen*“ Kunst gewesen sind, die, nach dem gotischen Stil, erneut aus dem Ausland stammte. Mit Gusmin von Köln steht, als direktem Vorbild Ghibertis, erneut ein Goldschmied in der historischen Verantwortung, der im Bereich der Plastik eine stilgeschichtliche Wiedergeburt initiiert haben soll, weil er das theoretisch für den Künstler bereits formulierte Ideal über die Alpen nach Italien gebracht hätte. Der Kölner Goldschmied der Anjou erinnert „*mit seinen vielfältigen Qualifikationen als Hofkünstler, Techniker, Erfinder und Gelehrter*“ („*egregio et dotto et eccellente in detta arte*“) nur entfernt an Cennini. Ob dieser in der Verbreitung des Naturabgusses „*eine Mittlerrolle zwischen Ghiberti und Cennini gespielt*“ hat, muß offen bleiben. Näher liegt, daß er beide gleichermaßen beeinflusst hat. Ghiberti kannte außerdem nur eine „*Vielzahl von Abgüssen nach Gusmins Werken (vidi moltissime figure formate delle sue)*“ und keine Naturabgüsse des Meisters. Die Feststellung, daß Cennini der Haupttheoretiker war, steht hier nicht in Frage.<sup>393</sup> Seine historische Bedeutung gründet darin, Hugo von St.-Viktors Forderung einer theoretischen Grundlegung der artes mechanicae knapp 300 Jahre nach Roger/Theophilus für die Malerei des ausgehenden Mittelalters entsprochen und diese mit der französischen Theorie der Schmiedekunst verbunden zu haben, die seit Mitte des 13. Jahrhunderts im Rosenroman zu lesen war.

Aus einer erstmals eingehender untersuchten Beziehung zu Cennini konnte der spätere Naturabguß Andrea Riccios (um 1470-1532) mit der „*älteren Kunstlehre seiner Heimatstadt Padua*“ hinreichend begründet werden, was die bis dahin gültige Ableitung von der Kunst

<sup>392</sup> Zusammenfassend ebd. S. 207-210 und weiterführend zu Ghibertis Naturabgüssen.

<sup>393</sup> Ebd. S. 216-219 weiterführend zur Aristoteles-Rezeption sowie zur Lehre der Naturnachahmung in Florenz um 1400 und in Ferrara (Markgrafen von Este) im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts.

Donatellos (Florenz) widerlegt hat.<sup>394</sup> Es ist ein kunsttheoretischer philosophischer Anspruch, der über Cennini, Ghiberti, Riccio und Jamnitzer bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts hinter der Praxis des Naturabgusses von Kleintieren, insbesondere von Insekten und Kriechtieren steht. Aristoteles galt die Betrachtung *„der vollkommenen Abbildung ‘allerverdächtigster Tiere’ als ‘lustgewährend’ und zugleich als ‘höchster Genuß’ für die Philosophen. Auf diese Anschauung hatte sich als erster Kunsttheoretiker Cennini bezogen, als er (...) den Naturabguß, statt wie bislang als mechanische, nun als geistige Tätigkeit (gentil magistero) zu beschreiben in der Lage war.“*<sup>395</sup> Die Grille an Andrea Riccios „Scrivania“ in Form eines Baums mit Putto von um 1500 (Schreibgerät: Tintenfaß und Federhalter, Bronze, um 1500, ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), mit der die Aufarbeitung der frühneuzeitlichen Naturabgußtheorie durch Gramaccini beginnt, der konkret an Pomponius Gauricus als Adressaten denkt<sup>396</sup>, bildet mit einer Vielzahl von oberitalienischen Naturabgüsse der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts<sup>397</sup> bekanntlich *„keinesfalls das Schlußlicht der Geschichte des Naturabgusses in den bildenden Künsten. Während sich in Italien Albertis Verdikt gegen die Verwendung von Naturabgüssen in Kunstwerken durchsetzt, und der Triumph des Akademismus, welcher Naturabgüsse nur in dafür geschaffenen Orten wie Grotten und Brunnen zuließ, zu einem allmählichen Aussterben des Naturalismus in der ‚hohen Kunst‘ führte, lebt die Gattung in Nordeuropa, bei Wenzel Jamnitzer in Deutschland und bei Bernard Palissy in Frankreich, weiter fort.“* Bedauerlicherweise wollte Gramaccini auf *„diese Fortsetzung“* nicht weiter eingehen, *„da sie vorbildlich und erschöpfend von Ernst Kris 1926 bearbeitet“* worden sei. Zwar nannte auch Kris die Naturabgüsse von Riccio als Vorstufe seines „Style Rustique“, aber *„ohne die Theorie des Naturabgusses weiter zurückzuverfolgen, wie es hier geschehen ist.“* Dies sollte sich nachhaltig in zahlreichen Fehleinschätzungen bemerkbar machen, die Naturabgüsse in der deutschen Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts bis heute als bedeutungslosen Dekor begreifen. Für den zukünftigen Niedergang der Goldschmiedekunst als Kunstgattung ist tendenziell von Interesse, daß Riccios Aufstieg vom Goldschmied zum Bildhauer in einer zeitgenössischen Quelle als solcher ausgesprochen wurde; rund 100 Jahre später steigt der Schmied Massys bei van Mander zur Malerei empor (**Abb. 284**). Pomponius Gauricus, ein Mitglied des Paduaner Humanistenkreises, verkündete in seinem Traktat „De Sculptura“ von 1504, daß sein „familiaris“ den *„Status eines Bildhauers erklommen und den eines Goldschmiedes verlassen hätte. Zwischen beiden Künstlerberufen lagen Welten: das ‘aurefice’ (kleingeschrieben) bezeichnete den verachteten Künstlerberuf des Handwerkers unter dem Dach der Ars Mechanica und betraf – Gauricus zufolge – Riccios Lehrer, Bellano. Erst als*

<sup>394</sup> Ebd. S. 202.

<sup>395</sup> Ebd. S. 216-218 betont hier abermals die Theorie der Nobilitierung des Künstlers durch Naturnachahmung bei Filippo Villani und Manuel Chrysoloras um 1400.

<sup>396</sup> Zu Riccio und Gauricus ebd. S. 198-202 m. Abb. 123 sowie S. 218-20.

*‘Sculptor’ (großgeschrieben) war der moderne Künstler dem antiken gleichgestellt und teilte mit diesem die Würde der freien, philosophengleichen Kunst.“* Unabhängig davon, daß Bartolomeo Bellano (oder Vellano) ein berühmter Bildhauer und Architekt gewesen ist, sollte kaum jemand die Einschätzung des Dilettanten Gauricus teilen, daß der Goldschmied und Bildhauer Andrea Riccio der erste Künstler gewesen sei, der das Mittelalter in jeder Hinsicht überwunden habe.<sup>398</sup> Sollte er dies dennoch getan haben, dann wäre er, nach Pisano, Brunelleschi, Ghiberti oder Verrocchio, dem Lehrer des universalen Leonardo, ein weiteres Beispiel für den Aufstieg der Künste des Disegno aus den Werkstätten der Goldschmiede. Sein Grabmal für Marcantonio della Torre (gest. 1511), einen Mitarbeiter Leonardos, und dessen Vater Girolamo, zwei berühmte Ärzte, Anatomen und Lehrer der Medizin (Verona, S. Fermo), ist für Panofsky innerhalb der frühneuzeitlichen Grabplastik ein seltenes, *„freimütig heidnisches Monument“* (**Abb. 52a**).<sup>399</sup> Auf acht Bronzereliefs, deren Szenen all’antica in der Zeit des Augustus oder Hadrian spielen, stellte Riccio Leben, Tod und Apotheose der Wissenschaftler dar. Die Schul- und Vorlesungsszene, in der ein Dozent zu einer Gruppe von Studenten spricht, begegnet in der italienischen Grabplastik seit um 1300 und wurde *„zur eigentlichen Signatur von Professorengräbern“*. *„In einem allezeit denkwürdigen Beispiel“*, d.h. bei Riccio, *„erschien sie in rein klassischem Gewand.“* In der Begräbnisszene stellt der Künstler zugleich sein Grabmonument, einen gewaltigen Altartisch, auf dem ein Sarkophagschrein steht, als Relief im Werk selbst dar (**Abb. 52b**). Das Programm gipfelt in einer Szene, die den Triumph des menschlichen Geistes über den Tod zeigt. Pegasus, das Sinnbild der geistigen Erhebung und des unsterblichen Ruhmes, und eine Vase mit Lorbeerzweig und der Aufschrift VIRTVS stehen einem Skelett gegenüber, dessen Sichel zu Boden gefallen ist (**Abb. 52c**).<sup>400</sup> Seinen Ruhm zu sichern, stand auch dem frühneuzeitlichen Künstler an. Insbesondere die Vergänglichkeit des Goldes, die für ihn die Zerstörung, d.h. Einschmelzung seiner Werke bedeutete, stand dieser Absicht entgegen. Dies wird zuerst von Ghiberti herausgehoben, indem er über das Schicksal der Werke des mobilen französischen Hofgoldschmieds Gusmin berichtet, der in den Jahrzehnten um 1400 in Italien gewirkt hat. In der Geschichte des Goldschmieds, der sich in der schriftlichen Überlieferung des frühen und hohen Mittelalters sowie insbesondere in Florenz darüber hinaus häufig für Sepulchralkunst der höchsten Gesellschaftsschichten verantwortlich zeichnet, dies wird z. B. auch an Pollaiuolos Grabmal für Sixtus IV. deutlich (**Abb. 53a/b**)<sup>401</sup>, führt Riccios Grabanlage konzeptionell auf den Londoner Edwardschrein und seinen Marmorunterbau von 1269 zurück; das Grundmuster ist ein Schrein, der auf einem Tischaltar

<sup>397</sup> Vgl. Kat. Natur 1986, S. 534-545, Kat. Nr. 258-282.

<sup>398</sup> Gramaccini 1986, S. 220.

<sup>399</sup> In der Geschichte des Goldschmieds ein weiteres Beispiel für die Tätigkeit im großen Format.

<sup>400</sup> Das Grabmal wurde zerstört, die erhaltenen Teile werden im Louvre zu Paris bewahrt; vgl. Panofsky 1993, S. 78f. u. Abb. 291-299.

steht. Der Zerstörung konnte die Grabanlage der Wissenschaftler ebensowenig entgehen, wie der Schrein des Hl. Edward, für den der gleichnamige Goldschmied 1242 die Zuweisung von zehn Mark Silber für den Holzkasten und eine geringe Summe für Marmor material erhielt, das bereits gekauft worden war; von der Begutachtung einzelner Figuren durch den Auftraggeber war schon die Rede. 1246 bestimmte König Heinrich III. den Platz neben dem Edwardschrein im zukünftigen neuen Chor von Westminster Abbey als seine zukünftige Begräbnisstätte. Ein Arrangement, das unmittelbar nach dem Tod des Königs 1272 vollendet wurde (**Abb. 54**).<sup>402</sup> Unabhängig von dieser Ableitung stellen die angeführten Beispiele die bedeutende Rolle vor Augen, die Goldschmieden im Bereich der monumentalen Bronzeskulptur, d.h. in Abhängigkeit zur Berufsgruppe der Grob- und Eisenschmiede bzw. Erzgießer, über das Mittelalter hinaus zufällt.

Schon Ghiberti hat, was nach ihm auch Dürer und Cellini tun werden und hier den vorzeitigen Abstieg der Goldschmiedekunst betrifft, vor Schriftstellern wie dem Paduaner Humanisten Gauricus gewarnt. Das erste Buch seiner unvollendeten Schrift „I Commentarii“, die nach 1447 erschien, als er sich neben der Proportionslehre zunehmend mit optischen Problemen beschäftigte, wie später Wenzel Jamnitzer, beginnt mit den Worten:

*„In allem, was ich über die Kunst zu reden habe, will ich kurz und klar sein, als bildender Künstler, nicht als einer, der den Vorschriften der Redekunst zu folgen hat.“*<sup>403</sup>

Das zweite Buch von Ghibertis „Denkwürdigkeiten“ ist die „älteste“ bekannte „Selbstschilderung eines Bildkünstlers“ in der Tradition einheimischer Haus- und Werkstattaufzeichnungen; sein direkter Nachfolger ist ein anderer berühmter Goldschmied:

*„Mehr als ein Jahrhundert ist vergangen, bevor wieder ein Bildner wieder in dieser Art zur Feder gegriffen hat: Benvenuto Cellini.“*

Die Einleitung zu Ghibertis eigenem Künstlerleben mit Werkkatalog im zweiten Buch „*bilden nun jene merkwürdigen Geschichten von Malern und Bildnern des 14. Jahrhunderts, die Ghiberti augenscheinlich als seine künstlerischen Ahnen betrachtet*“ hat. Dabei unterläßt er es von lebenden Künstlern zu sprechen, was „*in der florentinischen Kunstschreiberei bis in Vasaris erste Auflage von 1550*“ nachwirken sollte. Umso bedeutender schätzt Schlosser den Umstand ein, daß Ghiberti „*unter seinen Zeitgenossen nur den merkwürdigen, von ihm so hoch verehrten deutschen Bildhauer 'Gusmin' aufführt, der*“, so heißt es gegenteilig und

---

<sup>401</sup> Ebd. Abb. 405f. sowie S. 96ff. zur Programmatik sowie zur Wirkung in der Grabplastik bis zum Julius-Grabmal Michelangelos; weiterführend Poeschke 1990, Bd. 1, Nr. 261-263.

<sup>402</sup> Weiterführend Claussen 1978, S. 65 u. Abb. 15

<sup>403</sup> Ghiberti/Schlosser 1920, S. 47; zur Kunsttheorie Ghibertis siehe Pochat 1986, S. 222-224 m. Lit.

historisch kaum genau bestimmbar, *“freilich damals schon längst verstorben war.”*<sup>404</sup> Nach einer mit der wundersamen Begabung Giotto's beginnenden Aufzählung berühmter Maler aus Florenz und Siena kommt Ghiberti auf die Bildhauerei zu sprechen, zu der er sowohl die Steinbildhauerei, den Bronzeguß als auch die Goldschmiedekunst zählt:

*„Nun wollen wir von den Bildhauern reden, die in jenen Zeiten gelebt haben. Da war Johannes, der Sohn des Meisters Nikolaus (von Pisa); Meister Johannes machte die Kanzel von Pisa, und aus seiner Hand ging die Kanzel von Siena und die von Pistoia hervor. (...) Meister Andreas von Pisa war auch ein sehr guter Bildhauer; er machte zu Pisa sehr viele Sachen in Sankt Maria an der Brücke (S.M. a Ponte), dann am Glockenturm in Florenz die sieben Werke der Barmherzigkeit, sieben Tugenden, sieben freien Künste, sieben Planeten. (...) Endlich ein großer Teil der halberhobenen Steinbilder, so die Erfindung der Künste darstellen; Giotto aber bildete, wie man sagt, die beiden ersten Geschichten; er war in beiden Künsten wohlerfahren. Meister Andreas machte auch die Erztür an der Kirche des Täufers, an der die Geschichten dieses Heiligen abgebildet sind (...). Er war ein sehr großer Bildhauer und blühte in der 410. (420.) Olympiade (1295 bzw. 1347). In Deutschland, in der Stadt Köln lebte ein Meister, der war in der Bildhauerkunst wohlerfahren, von ausgezeichneter Geisteskraft, mit Namen Gusmin genannt. Er stand in Diensten des Herzogs von Anjou, der ihn zahlreiche Goldschmiedearbeiten machen ließ. Unter anderem verfertigte er eine goldene Tafel, mit allem Eifer und Kunstverständnis höchst trefflich ausgeführt. In seinen Werken war er ganz vollendet, kam den alten griechischen Bildnern gleich, machte die Köpfe und alles Nackte wunderbar gut; nichts war an ihm zu tadeln, höchstens daß seine Bilder ein wenig zu gedrungen schienen. In seiner Kunst war er höchst ausgezeichnet, trefflich und gelehrt. Ich sah viele Abgüsse nach seinen Figuren. In seinen Werken war sehr viel Anmut, und er war der Kunst voll. Aber da er zusehen mußte, wie sein Werk, das er mit so viel Liebe und Kunstfertigkeit zustande gebracht hatte, um der Geldnöte willen, in die der Herzog geriet, zerstört wurde, und da er inne wurde, daß alle seine Mühe eitel gewesen, warf er sich auf die Knie, hub seine Augen und Hände gen Himmel und sprach also: ‘O Herr, der du Himmel und Erde beherrschest und alle Dinge geordnet hast, möge meine Verblendung nicht der Art sein, daß ich anderem folgte als dir, habe Barmherzigkeit mit deinem Knechte!’ Und sogleich suchte er alles zusammen, was er besaß, und verschenkte es aus Liebe zum Schöpfer aller Dinge. Begab sich dann auf einen Berg, auf dem ein großes Mönchskloster war, trat dort ein und tat Buße sein ganzes übriges Leben lang. Er lebte aber und starb zur Zeit des Papstes Martin (V.). Einige junge Leute, die sich in der Bildhauerkunst zu vervollkommen trachteten, erzählten mir, wie grundgelehrt er in*

---

<sup>404</sup> Ebd. S. 31f. u. 122f.



*beiden Künsten gewesen sei, und wie er in seiner Behausung gemalt habe. Dieser gelehrte Künstler endete sein Leben in der 438. Olympiade (1437). Er war ein überaus trefflicher Zeichner und ein geschickter Lehrer. Die jungen Leute, die Lust zum Lernen hatten, suchten ihn auf und baten um seine Unterweisung; er nahm sie voll Demut auf und gab ihnen kunstgerechte Anleitung, lehrte sie vielerlei Regeln und machte ihnen Musterrisse. In der Tat, er war ein vollkommener Meister und beschloß seine Tage demütiglich in dem besagten Kloster. Kurz, er war in der Kunst ebenso ausgezeichnet, als im frömmsten Lebenswandel.“<sup>405</sup>*

Ein Gedanke der geistigen Freiheit fügt sich an, der regionale geographische Grenzen durch Wissen aufhebt. Schließlich werden die Qualitäten der Goldschmiedekunst und Plastik betont, deren Ausübung Kenntnisse in den vor ihr rangierenden artes liberales voraussetzt:

*„Wir wollen uns an des Theophrastus Gedenkspruch halten, der da mahnt, sich lieber der Wissenschaft denn dem Gelderwerb zu ergeben, denn allein der Gebildete ist nirgends ein Fremdling, und mag er auch Vermögen, Stand, Freundschaft verloren haben, ist er doch Bürger einer jeden Stadt und vermag ohne Furcht den Widrigkeiten des Schicksal zu trotzen, als einer, der nicht von den Belagerungsheeren des Glücks, sondern lediglich von der Krankheit des Lebens besiegt wird. (...) Denn alle Glücksgüter werden so leicht verliehen als verloren, das Wissen aber, das in den Geist Eingang gefunden hat, geht nimmer verloren, sondern bleibt bestehen bis zum Ausgang des Lebens. Darum schulde ich meinen Erzeugern unendlich viel Dank, daß sie (...) mich in der Kunst unterweisen ließen, die nicht ausgeübt werden kann ohne Kenntnisse des Schriftwesens und aller einschlagenden Fächer.“<sup>406</sup>*

Von den „einschlagenden“ Fächern heißt es im ersten Buch:

*„Der Bildner wie der Maler muß also in allen freien Künsten wohlerfahren sein, als da sind Grammatik, Geometrie, Philosophie, Medizin, Astrologie, Perspektive, Geschichte, Anatomie, Theorie der Zeichnung, Arithmetik (...). Insbesondere sei er in der Perspektivlehre wohlbeslagen, und vor allem ein guter Zeichner, denn die Zeichnung ist die Grundlage sowohl für die Kunst des Bildhauers als des Malers. Auch muß er in der Theorie wohlbewandert sein, denn sonst vermag er kein Meister in diesen Künsten zu sein; ein vollkommener Bildner oder Maler wird er nur, wenn er ein vollkommener Zeichner ist.“<sup>407</sup>*

---

<sup>405</sup> Ebd. S. 67-71; mit Gusmin von Köln endet die Reihe berühmter Künstler und Ghiberti spricht als auktorialer Erzähler über sich selbst und seine Werke. Vasari wird dieses Selbstbewußtsein kritisieren, das auch die nächste Autobiographie eines gelernten Goldschmieds kennzeichnet: die Vita Cellinis.

<sup>406</sup> Ebd. S. 67-71.

<sup>407</sup> Ebd. S. 47.

Was die Tätigkeit und Klassifizierung des Goldschmieds als Plastiker in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts betrifft, so verwies auch Alberti, als er in „De statua“ die beiden Konzeptionen von „porre“ und „levare“ (wegnehmen und hinzugeben) näher bestimmte, als Beispiel unterschiedslos auf Stuckmeister, Bildhauer, Versilberer und *„diejenigen, die Siegel herstellen“*. Die Privilegierung von Disegno-Malerei, Architektur und Skulptur *„bezeichnet daher nicht eine Unterscheidung in Künste, die akademische Würden besäßen, und solche, die im Bereich der Handwerke und Zünfte zu suchen wären, sondern meint eine Auswahl, die es ermöglicht, jene Prinzipien zu unterscheiden, die der bildnerischen Tätigkeit insgesamt zugrundeliegen und die in jeder Technik wahrnehmbar werden.“*<sup>408</sup> So konnte Ghiberti mit Gauricus, wie später Gauricus mit Riccio, einen Goldschmied als Hauptvertreter der Plastik bezeichnen, ohne allerdings dabei eine Rangfolge der Gattungen, noch dazu in Abhängigkeit der Größe des Kunstwerks, festzulegen. Pochat weist darauf hin, daß Ghiberti, wie Xenokrates in hellenistischer Zeit, *„historisches und theoretisches Interesse mit dem praktischen Sinn des tätigen Künstlers“* verbindet: handwerkliche Tradition, technische Erneuerung und Verfeinerung gehen Hand in Hand. Erheblich dürfte der Beitrag der Oxford-Schule und der Neunominalisten des 14. Jahrhunderts gewesen sein; Ucello, Piero della Francesca und später Leonardo griffen auf sie zurück. Für Ghiberti waren theoretisches Wissen, technische Beherrschung und künstlerische Begabung die gemeinsame Voraussetzung künstlerischen Schaffens: *„Begabung ohne Selbstkontrolle oder Selbstkontrolle ohne Begabung können nicht zu einem vollkommenen Kunstwerk führen (lo ingegno sanca disciplina o la disciplina sanca ingegno non può fare perfecto artefice).“*<sup>409</sup> Diese Einsicht wurde mit der antiken rhetorischen Tradition in Verbindung gebracht, *„bei der ars und ingenium seit altersher einander ergänzt und getragen hatten“*. Sie sollte *„das ganze Mittelalter hindurch ihre Gültigkeit behalten“*, wofür Hugo von St. Victor, Guillaume von Conches oder Theophilus zitiert werden.<sup>410</sup> Am Ende des unvollendeten dritten Buches folgt bei Ghiberti, auf einen technisch-theoretischen Abriß der Plastik sowie Überlegungen zur Optik, eine Proportionslehre, deren Wurzeln in den Werkstatttraditionen des Mittelalters, dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt oder dem Libro d'arte Cenninis gründen, die unmittelbares Vorbild blieben. Ghiberti ging dabei von einem Quadratnetz aus, in das die Figur des Menschen eingesetzt wird. Dasselbe Verfahren wurde bei den Proportionsstudien von Pomponius Gauricus und Albrecht Dürer d.J. verwendet.<sup>411</sup>

<sup>408</sup> Conti 1991, S. 158-160.

<sup>409</sup> Mit Nachweisen Pochat 1986, S. 222-224 (Ghiberti), hier S. 223f.; zur Oxfordschule der Frühscholastik vgl. S. 160; zum Neunominalismus der Spätscholastik S. 195. Die niederländischen und italienischen Kunsttheoretiker des 16. Jahrhunderts rühmen eine entsprechende Perfektion Albrecht Dürers; vgl. Kap. A. 11.

<sup>410</sup> Ebd. S. 224 u. 141-145 weiterführend zu Hugo v. St. Viktor.

<sup>411</sup> Ebd. S. 223, 167f. (Villard de Honnecourt) u. 257 (Gauricus).

## 9. Hinweise auf Goldschmiede der Renaissance

*"Seit dem beginnenden 16. Jahrhundert"*, so die Beobachtung Klaus Pechsteins zur deutschen Goldschmiedekunst, *„erfahren wir zunehmend die Namen der Meister und Wissenswertes über die hervorragenden Goldschmiede. Dies bahnte sich bereits seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert an."* Der einzige Hinweis gilt dem Goldschmied Reineke vom Dressche aus Minden, der 1484 eine Chormatentelschließe für den Mindener Domherrn Albert von Letelen fertigte, welcher als Kanonikus in der Haltung eines Stifters unter den Heiligen Petrus, Gorgonius und Mauritius selbst zur Darstellung kam. Neben der Stifterinschrift, die die Identifizierung ermöglicht und die Entstehungszeit sichert (*"Anno domini M CCCCLXXXIII Albertus de letelen Canonicus ecclesie mindensis dedit hoc monile requiescat in pace"*), wurde das Werk, das sich im Berliner Kunstgewerbemuseum befindet, auf der Rückseite von dem ausführenden Meister mit Angabe seines Namens, seiner Profession und seiner Herkunft signiert: *"reineke vom dressche gholtmed mindensis"*.<sup>412</sup> Auch wenn Fritz im Anhang „Inschriften und Signaturen“ immerhin 86 Inschriften und 36 Signaturen, letztere chronologisch in einer Auswahl und für den Zeitraum von um 1260 bis 1524 aufführt<sup>413</sup>, bleiben sie, um auf die Zuschreibungsproblematik zurückzukommen, nicht nur in gotischer Zeit die Ausnahme, denn auch *„im 16. und 17. Jahrhundert kommt es selten genug vor“*, so Pechstein selbst, *„daß sich der Meister als Verfertiger mit vollem Namen vorstellt."*<sup>414</sup> Es ist zweifelsfrei ein epochales und überregionales Charakteristikum, daß sich *„die meisten Werke und deren Meister“* seit dem 16. Jahrhundert *„namentlich bestimmen“* lassen, aber es macht doch einen Unterschied, *„zunehmend die Namen der Meister“* oder *„Wissenswertes über die hervorragenden Goldschmiede“* zu erfahren. Gerade im Renaissancezeitalter steht die Masse anonymer Namen, die rein statistisch oder höchstensfalls genealogisch auswertbare Archivalien bleiben, wenigen Goldschmieden entgegen, über die kunsthistorisch und biographisch Wissenswertes, d.h. darüber hinaus auch eine größere Anzahl von Werken, bekannt ist. Tatsächlich zeichnet sich, entsprechend der Geschichte und Bedeutung der deutschen Produktionsstätten, eine berufs- oder gattungsgeschichtlich qualitative Reduktion ab. Schade hat mehrfach darauf hingewiesen; hier im Hinblick auf die sozialen und ökonomischen Verhältnisse:

---

<sup>412</sup> Pechstein 1987, S. 14 u. Abb. 3; J. K. von Schroeder: Reineke vom Dressche, in: Berliner Museen. Berichte aus den Staatlichen Museen des Preußischen Kulturbesitzes, N. F., XX (1970), S. 23-27.

<sup>413</sup> Fritz 1982, S. 340-345.

<sup>414</sup> Pechstein 1987, S. 14 weist auf die Meistermarken hin: *„Daß man dennoch seit dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts die meisten Werke und deren Meister namentlich bestimmen kann, hängt mit einer Maßnahme zusammen, die in den Städten ziemlich übereinstimmend gefordert wurde: Die Meister mußten den Feingehalt der verwendeten Silberlegierung mit einer persönlichen Meisterpunze namentlich garantieren. Auf Tafeln, sogenannten Nadeln, waren die Meisterpunzen in den städtischen Aufsichtsbehörden und bei den Handwerkern in der Lade hinterlegt.“*

*„Es darf aber nicht übersehen werden, daß die Handwerksmeister im allgemeinen keine großen Reichtümer erwerben konnten. Nur wenigen gelang es, durch Geschicklichkeit und Überlegenheit in die führenden Schichten des Patriziats aufzusteigen, das die politische Macht und die alleinige Herrschaft in den Städten besaß.“<sup>415</sup>*

Was die Zuschreibungsproblematik betrifft, so stellte Hayward fest, daß die Markung von Silber in Deutschland weniger vollständig als in Frankreich, England oder den Niederlanden ist. Auch in der zweiten Jahrhunderthälfte, als Silber üblicherweise mit beidem, Meister- und Stadtmarke versehen wurde, verzichteten die deutschen Goldschmiede auf die Angabe eines Datums, weshalb nur die Veränderung der Stadtmarke, über einen längeren Zeitraum nachvollziehbar allein am Beispiel Augsburgs, eine vage Datierungshilfe ist. Zudem hat sich eine Zahl von Werken erhalten, die aus purem Gold angefertigt worden sind. Sie sind ungemarkt und eine Zuschreibung ist daher äußerst schwierig. So mißt Hayward der Stilkritik eine besondere Bedeutung bei der Datierung einzelner Werke zu, die durch die Langlebigkeit einzelner Gefäßformen und -dekore gleichwohl erschwert wird:

*„It is, therefore, often necessary to have recourse to style criticism in order to date German sixteenth-century silver. This is made more difficult by the fact that while some masters continued over long periods to produce vessels of conservative design, the more gifted worked in an original manner.“<sup>416</sup>*

Mit Werken aus purem Gold oder dem Abschnitt „Hofgoldschmiede und ähnliche Ämter“ bei Fritz ist zudem ein Bestandskomplex verbunden, der sich gänzlich einer Zuschreibung durch Markung entzieht.<sup>417</sup> Hayward wies entsprechend auf die Datierungsschwierigkeiten zahlreicher ungemarkter Werke hin, die an oder für die europäischen Höfe angefertigt wurden und oftmals keine Stadt- und Meistermarke aufweisen:

*„The determination of the origin of hall-marked silver usually presents no difficulties, but in the sixteenth century many of the finest pieces, in particular those made by court craftsmen, were not submitted for assay and marking. Some can be recognised on stylistic ground, but others can only tentatively be attributed to a country of origin. The goldsmiths have generally tended to be conservative, and a design which gave satisfaction might well continue in use for as long as a century after its first invention. In the same way there was a considerable time lag between the development of a new style by graphic artists and its adoption by the goldsmiths. In the absence of a hall-*

---

<sup>415</sup> Schade 1974, S. 126.

<sup>416</sup> Hayward 1976, S. 95f.

<sup>417</sup> Fritz 1982, S. 39.

*mark, therefore, the terminal dates of a piece of silver may well be as far as fifty years apart.*<sup>418</sup>

Seling hat die Stempelung frühneuzeitlicher Goldschmiedewerke wie folgt beschrieben:

*„Auf vielen nachmittelalterlichen Werken der Goldschmiedekunst entdeckt man, zuweilen an verborgenen Stellen, kleine Marken, die nur mit einer Lupe mühsam gelesen werden können. So unscheinbar diese Goldschmiedezeichen auch sind, vermitteln sie doch dem Eingeweihten wichtige Informationen darüber, wo ein Gegenstand geschaffen wurde, wer der Autor des Werkes war und wann er seine Arbeit vollendet hat. Diese elementaren Fragen stellt der Kunsthistoriker zuerst, wenn es um die Bestimmung eines Kunstwerks – gleich welcher Gattung – geht. In vielen Fällen werden langwierige Recherchen notwendig, um historisch fundierte Antworten zu finden. Woher kommt es, daß genaue Bestimmungen von Goldschmiedearbeiten dagegen häufig bereits nach kurzer Zeit möglich sind? Die Forschung fand schon bald heraus, daß die Meister- und Beschauzeichen, die lediglich als Feingehaltsgarantie für das verarbeitete Silber oder Gold gedacht waren, streng chronologisch geordnet die Geschichte des Goldschmiedehandwerks einer Stadt erschließen können. Zudem ließen sich die Meistermarken als Künstlersignaturen auswerten. Schon Ende des 19. Jahrhunderts hat man damit begonnen, sich intensiv mit dem Auflösen und Zuschreiben der Meister- und Stadtmarken zu beschäftigen. Auf diese Weise konnten die Werke aus ihrer Anonymität befreit und in ihrer Geschichte erfaßt werden. Erst von dieser Grundlage aus gelang es, die richtigen Herkunftsorte, Meisternamen und Datierungen anzugeben. Marc Rosenberg war der große Pionier dieser Forschungen; alle Nachfolger stehen auf seinen Schultern und sind ihm zu Dank verpflichtet.“*<sup>419</sup>

Stellt die Lokalisierung von Kokosnuß-Gefäßen im Mittelalter eine Schwierigkeit dar, dess Rolf Fritz verweist auf eine französische, englische, rheinländische (Köln), nord- (Lübeck) und „süddeutsche Kokosnußprovinz“ (Nürnberg)<sup>420</sup>, so wurde etwa die Lokalisierung neuzeitlicher Produktionsstätten mit der Identifizierung der Stadt- und Meistermarken möglich:

---

<sup>418</sup> Hayward 1976, S. 15 hoffte darauf, obwohl er an dieser Stelle selbst auf die Grenzen der Stilkritik hinweist, das Markenproblem stilgeschichtlich umgehen zu können: *„The question of marks is, in any case, of lesser importance here; firstly because so many of the pieces are unmarked or struck with unidentified marks, and secondly because the subject of this book is less concerned with the detailed study of work of individual makers than with stylistic evolution as a whole.“*

<sup>419</sup> Seling II 1994, S. 66.

<sup>420</sup> Weiterführend Fritz 1983, S. 30-35 (Kap. Zur Lokalisierung der Gefäße aus Kokosnuß in Westeuropa), hier S. 31-32.

*„Völlig anders wird die Situation mit dem Beginn der Silberstempelung, in Deutschland also etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts.“<sup>421</sup>*

Etwa 250 Gefäße aus Kokosnuß“ tragen auf ihren silbernen und vergoldeten Fassungen die Beschauzeichen deutscher oder niederländischer Städte. Die Produktion nahm, wie in den Niederlanden (Antwerpen oder Amsterdam), vor allen in den großen Handelsstädten Nürnberg, Augsburg und Hamburg zu:

*„Im ganzen ergibt sich, daß die Beschauzeichen von mehr als 90 deutschen und niederländischen Städten auf den Kokosnußpokalen zu finden sind. Bieten diese Beschauzeichen also die Möglichkeit zur Lokalisierung, so erlauben sie oft darüber hinaus noch eine Datierung auf das Jahr der Entstehung. Wenn es zudem gelingt, die eingeschlagenen Meistermarken, die den Charakter von Signaturen besitzen, aufzulösen, so ergibt sich ein lebendiges Bild, wie viele Goldschmiede, die zu den großen Meistern ihrer Epoche gehörten, sich mit der Fasssung von Kokosnüssen beschäftigt haben.“<sup>422</sup>*

Die Gleichsetzung von Meistermarke und „Künstlersignatur“ durch Rolf Fritz und Helmut Seling erweckt zunächst den Eindruck, daß die Auflösung eines Meisterzeichens den Nachweis des eigenhändig ausführenden Goldschmieds erbringen würde. Tatsächlich führt sie lediglich zur Kenntnis der verantwortlichen Werkstatt, deren Produkte mit dem Geschäftsstempel, das heißt in der Regel den Initialen des leitenden Meisters, gemarkt wurden. Die Einführung einer „Signatur“ hat, als Garantie für den Feingehalt, den Münzwert des zum Objekt verarbeiteten Materials, rein ökonomische Gründe. Entsprechend fährt Seling am Beispiel Augsburgs fort:

*„Für die Obrigkeit der Reichsstadt gab es einen überzeugenden und zwingenden Grund, das Goldschmiedehandwerk genauer als alle anderen Kunstwerke zu überwachen. Denn das Material, aus dem die Goldschmiedemeister ihre Werke schufen, war mit den Edelmetallen —also Silber und Gold - , aus denen im Münzamt die Geldstücke geschlagen wurden, identisch. Das Vertrauen in die Zahlungsmittel hing immer zuerst vom Feingehalt der Münzen ab. Analog dazu verlangte man von den Goldschmieden, daß sie für ihre Arbeiten hochwertige Silber- oder Goldlegierungen verwendeten, die einen genau festgelegten Standard nicht unterschreiten durften. Der Handelswert einer Goldschmiedearbeit hing nicht – wie wir heute vermuten könnten – allein von der kunsthandwerklichen Qualität, sondern auch von der Legierung der verwendeten Edelmetalle ab. (...) In der Augsburger Goldschmiedeordnung von 1529*

---

<sup>421</sup> Ebd. S. 32.

<sup>422</sup> Ebd. S. 33: Im Hinweis auf seinen Katalogteil führt Fritz, stellvertretend für viele „andere an vielen anderen Orten“, namentlich zehn Nürnberger, fünf Augsburger, drei Straßburger, zwei Züricher, einen Dresdener, einen Kölner, einen Leipziger und einen Ulmer, d. h. insgesamt 24 Goldschmiede an.

wurde die Probe erstmals nicht mehr wie bisher vom Werksilber, sondern von den fertigen Arbeiten verlangt, sofern diese ein Gewicht über 6 Lot (1 Lot = ca. 14,6 g) hatten. Zudem mußte der Goldschmied mit seinem Zeichen den vorgeschriebenen Feingehalt garantieren, während der Geschaumeister zur Bestätigung seiner positiv verlaufenen Kontrolle die Stadtmarke (...) einschlug. Hatte der Goldschmied dagegen minderwertiges Silber verwendet, so wurde das Stück vom Geschaumeister zerschlagen.<sup>423</sup>

Diese von kunsthistorischer Seite weniger euphorische Definition wird seit der Entdeckung der Meistermarken in allen wichtigen Publikationen bestätigt und im wesentlichen im Hinweis auf die Produktions- und Vertriebsstrukturen erklärt. Am Oeuvre Wenzel Jamnitzers versuchte sich seit 1873 in zahlreichen Publikationen Rudolf Bergau, nach dessen Ansicht Jamnitzer seine Zunftgenossen nicht wesentlich übertroffen habe, *"denn"*, was die Bewertung unabhängig von den Verlusten der Weltkriege als Irrtum erweist, *"wir besitzen noch viele andere Werke, welche den Arbeiten Jamnitzer's an Kunstwerth gleich stehen, ja sie übertreffen"*. Exemplarisch für zahlreiche falsche Zu- und Abschreibungen steht Bergaus Einschätzung der Ornamentstiche des "Meisters von 1551", die er als den *"wichtigsten Beitrag für die Kenntniß der Kunstweise Wenzel Jamnitzers"* ansah.<sup>424</sup> Er bekräftigte seine Zuschreibungen im Tafelband "Wenzel Jamnitzers Entwürfe zu Prachtgefäßen in Silber und Gold" und fügte noch einige Holzschnitte zur "Perspectiva" des Walter Rivius von 1547 und Radierungen von Virgil Solis mit *"aller Entschiedenheit"* als Jamnitzer-Werke hinzu. Die Rezensionen waren kritisch und 1920 identifizierte Peter Jessen den "Meister von 1551" mit Matthias Zündt.<sup>425</sup> Schon 1871 anlässlich der Ausstellung zu Dürers 400. Geburtstag im Germanischen Nationalmuseum zu sehen, wurde der heute im Amsterdamer Rijksmuseum verwahrte, um 1545-1549 datierte sogenannte "Merkelsche Tafelaufsatz", der als ein Hauptwerk der Epoche und das älteste in der Fachliteratur bekannte Jamnitzerwerk angesehen wird<sup>426</sup>, nach dem Konkurs des Bankhauses Loedel & Merkel 1875 als unveräußerliches Eigentum der Merkelschen Familienstiftung in das Museum überführt und der Öffentlichkeit präsentiert.<sup>427</sup> Nachdem Johann Friedrich Christ schon 1747<sup>428</sup> und ein

---

<sup>423</sup> Seling II 1994, S. 66.

<sup>424</sup> Kupferstiche von Wenzel Jamnitzer, in: Kunst-Chronik, 11/ 1876, Sp. 161-164; vgl. Isphording 1985, S. 196 u. Anm. 64-69 mit Nachweis der Publikationen Bergaus.

<sup>425</sup> Der Ornamentstich, Berlin 1920, S. 113; vgl. Isphording 1985, S. u. Anm. 68 m. Nachweis der Rezensionen, z. B. Kunst-Chronik, 15 (1880), Sp. 256f. oder Repertorium für Kunstwissenschaft, 3 (1880), S. 349f.

<sup>426</sup> Zum Werk vgl. Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 15, S. 219-221 mit Abb. und Lit.

<sup>427</sup> Aus dem ehemaligen Besitz der Stadt stammend befand sich der Tischbrunnen seit 1806 im Eigentum von Paul Wolfgang Merkel, aus dessen Familiennamen sich der moderne Eigenname ableitet. Baron Rothschild bezahlte in den 80er Jahren in Frankfurt dem Kunsthändler Löwenstein, der bei der Familie Merkel hartnäckig geblieben war, 800 000 Mark für den "unveräußerlichen" Tafelaufsatz, der heute im Amsterdamer Rijksmuseum bewahrt wird.

<sup>428</sup> Anzeige und Auslegung der Monnogrammatum, Leipzig 1747, S. 383.

unbekannter Verfasser von 1827/28<sup>429</sup>, der Goethes Halbkunstvorwurf zuerst und ausgehend von Jamnitzer revidierte, das Monogramm Jamnitzers (Wl oder in das W gestelltes I) angeführt hatten, wies Bergau 1876 am Merkelschen Tafelaufsatz die Meistermarke Wenzel Jamnitzers nach. Einen Löwenkopf en face und darüber ein "W". Damit war wahrlich, so Isphording, *"eine neue, sehr fruchtbare Methode der Identifizierung von Werken des Künstlers, ja von Goldschmiedearbeiten überhaupt"* gefunden.<sup>430</sup> Nun ging alles sehr schnell. 1877 wies Richard Steche anhand des Astrolabiums von 1578 in Dresden erstmals wieder auf Jamnitzer als Verfertiger astronomischer Instrumente hin. 1879 konnte Emil von Schauss urkundlich nachweisen, daß Jamnitzer auch für den bayerischen Hof tätig gewesen war und an einem Nautilus-Pokal, einer Achat-Schale<sup>431</sup> und einem Kästchen in der Münchener Schatzkammer<sup>432</sup> identifizierte er die Nürnberger Stadtbeschaumarke (N) und ein Meisterzeichen (W oberhalb eines Löwenkopfes), ohne die Marke mit Jamnitzer in Verbindung zu bringen. In den 80er wurden in zahlreichen Veröffentlichungen und Ausstellungen (1880 Düsseldorf, 1881 Karlsruhe, 1884 Budapest, 1885 Nürnberg) Werke mit dem Namen Jamnitzer, dem "deutschen Cellini", in Verbindung gebracht, um nicht zuletzt und abermals die nationale Besinnung auf die eigene, bürgerliche Vergangenheit zu forcieren. Nachdem Jamnitzer 1881 in die "Allgemeine deutsche Biographie" aufgenommen worden war, der Verfasser Rudolf Bergau fügte dem inzwischen bekannten Werk Jamnitzers noch ein Reliquiar sowie eine Taufschüssel mit Kanne aus der Kirche S. Maria presso S. Celso in Mailand hinzu, was 1985 von Pechstein revidiert wurde, gab Marc Rosenberg 1884 in der "Allgemeinen Zeitung" eine kurze Zusammenfassung des Wissensstandes. Es blieben 10 authentische Werke. In einem Artikel von 1885 waren diese Arbeiten für Arthur Papst *"so grundverschieden, daß kein Mensch ohne die Stempel darauf kommen würde, sie einer und derselben Werkstatt zuzuschreiben"*.<sup>433</sup> 1887 erhöhte Rosenberg die Zahl der authentischen Werke auf zwanzig Stücke. Darunter Jamnitzers "tägliche Marktware" sowie jene altbeglaubigten Stücke (Merkelscher Tafelaufsatz und Dresdener Kasette), von denen wie zur Lebenszeit Jamnitzers auch *"heute noch"* die größte Wirkung ausging.<sup>434</sup> *"Rosenberg*

<sup>429</sup> Zur Diskussion um den Halbkunststatus vgl. die Einleitung und den Schluß dieser Arbeit.

<sup>430</sup> Isphording 1985, S. 193.

<sup>431</sup> Exemplarisch sei das Werk in der chronologisch anschließenden Literatur nachgewiesen: „Jaspis-Schale mit Silberfassung“, Nürnberg, um 1560-70, Jaspis, geschnitten; Silber, gegossen, geätzt, vergoldet, H. 22 cm, München, Schatzkammer der Residenz. Für das Steingefäß wird eine italienische Herkunft vermutet; vgl. Rosenberg 1920, Nr. 37; Hayward 1976, Nr. 422 und Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 24, S. 230 m. Abb.

<sup>432</sup> „Münchner Kasette“, Nürnberg, um 1550-60, Silber, getrieben, geprägt, gegossen, vergoldet, Diamanten, Rubine, Smaragde und Blutjaspis, 24,5 x 36,5 x 21 cm, München, Schatzkammer der Residenz; vgl. Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 19, S. 224f. m. Abb. u. Lit; innerhlab der Kunstkammerliteratur Habsburg 1997, S. 205 m. Abb. Zu der Kasette aus dem Besitz Herzog Wilhelms V. hat sich eine unbezeichnete Visierung erhalten, die verschiedene Abweichungen aufweist; vgl. Kat. Jamnitzer, Nr. 300, S. 343 m. Abb. (Nürnberg, um 1550, Aquarell auf Pergament in Rot, Grün, Blau und Schwarz, 58,2 x 45, 5 cm, Berlin, Kunstbibliothek).

<sup>433</sup> Arthur Papst: Ein verlorenes Werk des Christoph Jamnitzer, in: Kunstgewerbeblatt 1 (1885), S. 22.

<sup>434</sup> Das „Gesamtwerk“ Jamnitzers ist im Kat. Jamnitzer 1985 weiterführend dokumentiert.



fordert", so Isphording, *"zur Anregung der stilkritischen Forschung eine Einzelausstellung oder zumindest einen Tafelband, Vorhaben, die erst Jahrzehnte später verwirklicht werden sollten."*<sup>435</sup> Neuentdeckungen dieser Jahre sind ein Becher in Moskau<sup>436</sup>, eine Schneckenkanne in München<sup>437</sup> und zwei Statuetten (Daphne und Handwerker) aus Rothschildischem Besitz in Frankfurt.<sup>438</sup> 1888 reduzierte Rosenberg in den "Mittheilungen des Nordböhmischen Gewerbe-Museums" (6/1888, S. 26) die Zahl wieder auf *"etwa 12 sichere Silberarbeiten"*. Zwei Jahre später gab er sein nach wie vor grundlegendes und unentbehrliches Meister- und Werkverzeichnis "Der Goldschmiede Merkzeichen" (Frankfurt/M. 1890, S. 242-44) heraus, das die wichtigsten Sammler und Sammlungen, die ältere Sekundärliteratur und in der ersten Ausgabe (Frankfurt/M. 1890) insgesamt 2000, für Wenzel Jamnitzer 14 Arbeiten, in der zweiten Auflage (1911) insgesamt 6000 und in der dritten, zwischen 1922 und 1928 veröffentlichten, illustrierten und erweiterten Auflage in vier Bänden (3R), insgesamt 9608 Marken verzeichnet, bei denen sich Rosenberg sogar zu einer Auswahl aus über 10 000 Goldschmiedemarken gezwungen sah, die er, unter anderem im Rückgriff auf Georgij Dmitrievic Filimonov, der 1883 ein Verzeichnis der Silbermarken in der Moskauer Rüstkammer publiziert und die "Die Altertümer im Kreml zu Moskau" zwischen 1884/ 85 bearbeitet hatte<sup>439</sup>, in jahrelanger Arbeit zusammengetragen hatte.<sup>440</sup> Betonte Albert Hofmann im Erscheinungsjahr der Erstausgabe am Beispiel von zwei Entwurfszeichnungen für einen Tafelaufsatz (Basel und Coburg), daß auch Inschriften, historische Überlieferung oder Stilkritik unerläßlich für die eindeutige Bestimmung einer Arbeit seien<sup>441</sup>, so hatte Rosenberg selbst schon 1886 auf die Erkenntnisgrenzen der Identifizierung einer Meistermarke hingewiesen.<sup>442</sup> 1920 veröffentlichte er als Vorgriff auf eine geplante, bis heute

<sup>435</sup> Isphording 1985, S. 198; Marc Rosenberg: Deutsche Goldschmiede der Renaissance, in: Westermanns illustrierte Deutsche Monatshefte 61 (1887), S. 316-29.

<sup>436</sup> Marc Rosenberg: Bespr. von Alfred Maskell, Russian art and art objects in Russia, 1884, in: Kunstgewerbeblatt 2 (1886), S. 58-60; Julius Lessing: Die Kunstsammlungen in Moskau, in: Deutsche Rundschau 53 (1887), S. 379.

<sup>437</sup> Turboschneckenkanne (auch „Großer Ölkrug“), Nürnberg, um 1570, Silber vergoldet und Email, H. 32,5 cm, München, Schatzkammer der Residenz; vgl. Habsburg 1997, S. 192f. m. Abb.

<sup>438</sup> Ferdinand Luthmer: Zwei Figuren von Wenzel Jamnitzer, in: Kunstgewerbeblatt 3 (1887), S. 86-88.

<sup>439</sup> Georgij Dmitrievic Filimonov: Polnyi chronologiceskij ukazatel' vsech marok na serebre Moskovskoj Oruzejnoj palaty, Moskau 1883 (= Vollständiges chronologisches Verzeichnis aller Silbermarken in der Moskauer Rüstkammer) und Georgij Dmitrievic Filimonov: Opis' moskovskoj Oruzejnoj palaty, 4 Bde., Moskau 1884-85 (= Inventarliste der Moskauer Rüstkammer). Vgl. die Ausführungen zum Hamburger Silber des 17. Jahrhunderts durch Bernhard Heitmann: Goldschmiedekunst deutscher Städte – Hamburg, in: Kat. Schätze 1992, S. 106-13, hier S. 107: *„Ein längeres Verweilen bei der Kremlsammlung ist deshalb berechtigt, weil von der Rüstkammer aus die Silberforschung beginnt, die im Westen erst daran anschließend weitergeführt wurde.“* Anschließend folgt der Hinweis auf Filimonov, den Leiter der Sammlungen, und Rosenbergs *„monumentales Markenbuch“*.

<sup>440</sup> Isphording 1985, S. 198; Schiedlausky 1985, S. 49, Anm. 3.

<sup>441</sup> Nach Hofmann ist die Baseler Zeichnung das Original, das Coburger Exemplar die dem Auftraggeber (Maximilian II.) vorgelegte Fassung. Vgl. Albert Hofmann: Ein Entwurf zu einem Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer, in: Mittheilungen des Nordböhm. Gewerbe-Museums 8 (1890), S. 23f.; Albert Hofmann-Reichenberg: Über Wenzel Jamnitzer, in: Bayer. Gewerbe-Zeitung, 1890, S. 169-80.

<sup>442</sup> Marc Rosenberg: Ein Schüler Jamnitzers, in: Kunst und Gewerbe, 2/ 1886, S. 41f.

aber nicht erschienene Monographie alle erhaltenen und verlorenen, jedoch in einer Abbildung überlieferten Goldschmiedearbeiten und Zeichnungen von sechs Goldschmieden namens Jamnitzer. Im einleitenden Text mit Stammbaum und vergrößerten Stempelabdrücken der Familienmitglieder stellt Rosenberg erneut die Frage nach dem geistigen Eigentum des Meisters, der einem Großbetrieb vorstand und Zeichnungen und Modelle an andere Meister zur Ausführung weitergab. So mußten die Verfertiger etlicher mit eigenem Stempel versehener Stücke nicht zugleich die Entwerfer sein, so daß die Bedeutung Wenzels als Inventor noch höher anzusetzen sei. Rosenbergs Tafelwerk gibt, so die abschließende Bewertung Isphordings, mit den *"sicher beglaubigten Goldschmiedearbeiten, den Modellen, Zeichnungen, Radierungen und Arbeiten der Schule"* eine *"Zusammenfassung der fast ein Jahrhundert währenden Bemühungen um die Rekonstruktion des Lebenswerks Wenzel Jamnitzers. Ausgehend von dem allein bekannten Merkelschen Tafelaufsatz konnten doch immerhin zwanzig Werke zurückgewonnen werden, die ermöglichen, den tradierten Ruhm des Goldschmieds auch an Werken nachzuprüfen."*<sup>443</sup> Rosenberg selbst schrieb in seinem Vorwort zum Jamnitzer-Tafelband von 1920:

*"Seit einem Menschenalter bemüht man sich, das Jamnitzerwerk vollständig zusammenzustellen. In der ersten Auflage meiner 'Merkzeichen' habe ich 30 Arbeiten nachgewiesen, im Laufe der Jahre kamen noch viele hinzu, daß ich in der zweiten Auflage 50 Stück aufzählen konnte. Heute ist das Werk noch umfangreicher, aber inzwischen sind einige der früher aufgezählten Arbeiten vollständig verschollen, und von anderen sind trotz aller Bemühungen keine Reproduktionen mehr beizubringen. Wenn wir uns nicht weiteren Verlusten für die Forschung aussetzen wollen, ist es unbedingt notwendig, alles jetzt noch Erreichbare im Bilde zu sammeln. Unser Gewinn wird ein doppelter sein: wir werden das Werk der berühmtesten Goldschmiedefamilie kennen lernen und in der Lage sein, die Hunderte noch unbestimmter, gleichzeitiger Goldschmiedarbeiten um fest umrissene Persönlichkeiten zu gruppieren."*<sup>444</sup>

Ein weiteres Menschenalter später begann für Klaus Pechstein, der angesichts des einschlägig genannten Publikationsumfangs heute als bester Kenner von Jamnitzers Gesamtwerk gelten muß, die moderne kunsthistorische Erforschung der Goldschmiedekunst zwischen 1890-1925 mit Rosenbergs Standardwerken:

<sup>443</sup> Weiterführend zur Rezeptionsgeschichte Jamnitzers ausgehend vom 16. Jahrhundert Isphording 1985, hier S. 202 zusammenfassend nach Rosenberg 1920, Einleitung S. V-X; zu den "Merkzeichen der Jamnitzer" und zum "Stammbaum der Jamnitzer" vgl. S. XI-XV.

<sup>444</sup> Auf 86 Tafeln dokumentiert Rosenberg die heute im Einzelfall strittigen oder verschollenen Werke (z. B. Wenzels Berliner Kassette) des Nürnberger Familienunternehmens Jamnitzer über einen Zeitraum von 1540 (Wenzels Ernestinischer Willkomm) bis 1617 (Christophs Kupferadler vom Nürnberger Rathausportal): Wenzel (Tf. 1-47), sein Bruder Albrecht (Tf. 48), Wenzels Sohn Hans (Tf. 49f.), Albrechts Sohn Bartel (Tf. 51-55), Wenzels Sohn Abraham (Tf. 56-58) und Hans' Sohn Christoph (Tf. 59-86), Wenzels berühmter Enkel.

*"Erst damals setzte eine systematische, kritische Suche ein, die vor allem Marc Rosenberg in den Mittelpunkt seiner Forschungen über die Goldschmiedekunst gestellt hat. Sein umfangreicher Nachlaß im Archiv des GNM läßt dieses Bemühen über einen Zeitraum von fünfzig Jahren deutlich erkennen. Überaus erfolgreich hat Rosenberg Werk um Werk zusammengetragen, die Liste der Werke Wenzel Jamnitzers in seiner Monographie 1920 war stattlich, er dehnte sie auch auf die übrigen Familienmitglieder, insbesondere den Enkel Christoph Jamnitzer aus. Vermehrt wurde die Werkliste noch in den 'Goldschmiede Merkzeichen' (31925)."*<sup>445</sup>

Nachdem Ferdinand Luthmer schon 1888 die Frage aufgeworfen hatte, ob man in Wenzel Jamnitzer weniger einen selbstschaffenden Künstler, als vielmehr *"einen vorwiegend im Kunsthandel beschäftigten Meister zu sehen habe, der auch die Arbeiten anderer Meister aufkaufte, mit seinem Geschäftsstempel versah und so in den Handel brachte"*<sup>446</sup>, und auch Max Creutz über die mutmaßliche Größe der Werkstatt, die vieles einer persönlichen Note vermischt habe, zu der Frage gelangt war, ob man Jamnitzer mehr als Hersteller oder Händler ansehen solle<sup>447</sup>, schrieb Rosenberg 1920:

*„Es war damals nicht gerade leicht, einen Großbetrieb, wie ihn Jamnitzer führte, den Zunftgesetzen gegenüber aufrechtzuerhalten. Wohl konnte man sich gelegentlich mit dringlicher Arbeit oder fürstlichen Bestellungen entschuldigen und einige Gesellen über die erlaubte, geringe Zahl von zwei drei hinaus bei sich beschäftigen. In der Hauptsache war es bequemer, wenn auch weit kostspieliger, andere, selbständige Meister nach seinen eigenen Entwürfen und mit seinen eigenen Modellen arbeiten zu lassen. Wenn auch gelegentlich diese Heimarbeiter, wie wir sie nennen könnten, Eigens dazu getan und so den Jamnitzercharakter etwas verschleiert haben, sind wir doch berechtigt, Jamnitzerwerke auch unter den von anderen Meistern gestempelten Stücken zu suchen. Denn schließlich bedeutet im allerengsten Sinne die Stempelung doch nur 'ich garantiere für den Feingehalt'. Glücklicherweise bedeutet sie aber oft weit mehr, nur müssen wir in jedem einzelnen Falle genau prüfen, was sie nach der künstlerischen Seite hin sagen will."*<sup>448</sup>

Im Gegensatz zum „Charakter von Signaturen“ hat also Rosenberg in seiner Jamnitzer-Monographie jene Einschätzung wiederholt, die er schon in seinen "Goldschmiede-Merkzeichen" geäußert hat. Meisterzeichen sind keine Signaturen, sondern, hier mit Pechstein: *"Garantiemarken für den Feingehalt: Da neben dem Meister auch Gesellen und*

---

<sup>445</sup> Pechstein 1985, S. 63.

<sup>446</sup> Zitiert nach Isphording 1985, S. 198; vgl. Ferdinand Luthmer: Gold und Silber, Leipzig 1888, S. 187.

<sup>447</sup> Isphording 1985, S. 201 nach Max Creutz: Kunstgeschichte der edlen Metalle, Stuttgart 1990 (= H. Lüer/M. Creutz: Geschichte der Metall-Kunst, Bd. 2), S. 318-22.

<sup>448</sup> Rosenberg 1920, S. VI.

*Lehrjungen in der Werkstatt mitwirkten, konnten diese mehr oder weniger an der Arbeit beteiligt gewesen sein. Dies erklärt aber auch, daß zuweilen, zum Beispiel bei mehreren erhaltenen Arbeiten einer Werkstatt, große stilistische und auch qualitätsmäßige Unterschiede an verschiedenen Werken mit der gleichen Meistermarke durchaus möglich sind.*<sup>449</sup> Im Sinne von Rosenberg, Hayward oder Pechstein läßt sich Forssmans Bewertung von Meistermarken anschließen, wobei zugleich die geringe Aussagekraft der Schriftquellen für die Kunstgeschichte in Übereinstimmung zum Urteil von Johann Michael Fritz hervorgehoben wird:

*"Es wäre aber ein Mißverständnis, diese Stempel gleichzusetzen mit den Signaturen auf Werken der Malerei und Graphik. Mit seinem registrierten Meisterzeichen garantierte der Goldschmied nicht etwa seine künstlerische Urheberschaft, sondern nur den Feingehalt des von ihm verarbeiteten Silbers. Über den künstlerischen Wert von Geräten aus Gold und Silber gibt es nur selten zeitgenössische Aussagen, und wo sie vorkommen beschränken sie sich meistend nur auf das Gewicht, den Glanz des kostbaren Materials oder auf das Staunen über die Geschicklichkeit bei der Anwendung der verschiedenen Techniken."*<sup>450</sup>

In der Überschau der deutschen Städteportraits können für den Spezialisten bekanntlich allein Nürnberg und Augsburg mit einer verhältnismäßig größeren Zahl an bedeutenden Meistern in Erscheinung treten.<sup>451</sup> Eine Vorstellung vom Verhältnis zwischen namentlich und wissenswert bekannten Meistern läßt sich über zwei Standardwerke gewinnen. Einen Überblick über die Nürnberger Goldschmiede der Renaissance vermittelt der Nürnberger Jamnitzerkatalog von 1985 und für Augsburg kann der Katalog „Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas" von 1994 zur Orientierung dienen. Das Handbuch zur frühneuzeitlichen Nürnberger Goldschmiedekunst, in deren Zentrum mit Jamnitzer ein Meister steht, kann ergänzt werden um Heinrich Kohlhaussens in der Ausführlichkeit der Katalogtexte bis heute vorbildliche Studie zur „Nürnberger Goldschmiedekunst 1240 bis 1540" von 1968. Dem Augsburger Katalog, der sich auf die Rezeption an den Höfen konzentriert, steht Helmut Selings Monographie von 1980 zur Seite, die mit der Einführung der Stempelpflicht einsetzt (1529-1868), mit der Kohlhaussen endet. Für ihre "Biographien der Augsburger Goldschmiede" wertete Annette Schommers im Katalog das Werk Selings,

---

<sup>449</sup> Pechstein 1987, S. 14 kommt hier auf die Forschungssituation zu sprechen.

<sup>450</sup> Forssman 1992, S. 12.

<sup>451</sup> "Ob für Nürnberg mit den Goldschmiedefamilien der Jamnitzer, Lencker, Beutmüller und Ritter oder mit Meistern wie Hans Kellner und Hans Petzolt, ob für Augsburg mit den Dynastien beispielsweise der Biller, Drentwett, Lotter oder Mannlich - für beide Städte gilt: Es ist unmöglich, alle wichtigen Namen hier aufzuzählen. Sie alle haben über mehrer Jahrhunderte hinweg die deutsche und europäische Goldschmiedekunst entscheidend mitgeprägt"; zitiert nach Schürer 1992, S. 88, der für Augsburg bezeichnenderweise nur Dynastien des fortgeschrittenen 17. Jahrhunderts nennt, was

die Beiträge von Hannelore Müller in den Katalogen Augsburg 1968 und 1980, das unveröffentlichte Manuskript über die Augsburger Goldschmiede von Julie Harkens aus dem Augsburger Stadtarchiv, die von Gerhard Nebinger erstellten Genealogien von Augsburger Goldschmiedefamilien und biographische Notizen zu einzelnen Meistern aus dem "Archiv zur Augsburger Goldschmiedekunst" des Bayerischen Nationalmuseums aus.<sup>452</sup> Mit weiterführenden Literaturangaben, dem Nachweis der Meistermarke, den bekannten Lebensdaten, Familienverhältnissen und der Angabe der Schaffensbereiche wurden insgesamt 134 Goldschmiede aus dem 300jährigen Zeitraum zwischen Renaissance und Klassizismus namentlich verzeichnet, die mit Werkbeispielen im Katalog vertreten sind. Gut 30 von ihnen wurden vor oder um 1580 geboren. Im Jamnitzerkatalog ist eine von Ralf Schürer bearbeitete "Meisterliste der Nürnberger Goldschmiede 1514-1700" abgedruckt, der ein Meisterbuch zugrunde liegt, das 1652 retrospektiv bis zum Jahre 1514 angelegt und bis 1817 weitergeführt wurde. Im Gegensatz zur Augsburger Goldschmiedekunst hat der *"provisorische Charakter des Verzeichnisses"* der Nürnberger Goldschmiede *"seine Hauptursache in der wenig einheitlichen, unzureichenden Quellenlage. Eine abschließende Veröffentlichung (...) muß der Zukunft vorbehalten bleiben. Sie erst wird Ausführlichkeit unter Einschluß von Werks- und Markenverzeichnissen anstreben können."*<sup>453</sup> Die Meisterliste verzeichnet für den angegebenen Zeitraum insgesamt 722 Namen von Gold- und Silberschmieden, Goldarbeitern sowie Filigran- bzw. Drahtarbeitern. Im Katalogteil selbst sind in den Abschnitten „profane“ und „sakrale“ Goldschmiedarbeiten (Kat. Nr. 1-235 und 236-58) insgesamt 91 Gold- und Silberschmiede mit zumeist spärlichen biographischen Angaben zur Person, aber in Verbindung mit Werkbeispielen und diesbezüglich weiterführender Literatur namentlich genannt. John F. Hayward hob in seinem Buch "Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540-1620", das 1976 erschien und zahlreiche frühere Aufsätze des Verfassers kompiliert<sup>454</sup>, die deutsche Goldschmiedekunst schon im Inhaltsverzeichnis durch eine besondere Differenzierung heraus, die er mit der Materialmasse begründete:

*"So vast was the production of the goldsmiths in the region of Teutonic culture and so numerous are the surviving examples of their work that it is necessary to divide the subject into three, and to deal with each in a separate chapter. First must come South Germany, in which Nürnberg and Augsburg were the main centres. These two cities were in the sixteenth century the most important sources of style and fashion*

---

generell symptomatisch für den unumstrittenen Vorrang Nürnbergs im Renaissancezeitalter ist, für das hier jedoch keine Goldschmiedefamilie für die Zeit vor 1540 genannt wird: Dürer und Krug.

<sup>452</sup> Weiterführend Annette Schommers: Biographien der Augsburger Goldschmiede, in: Kat. Silber und Gold 1994, S. VIII-XXIX.

<sup>453</sup> Schürer II 1985, S. 491.

*throughout the German-speaking world and their influence was felt from as far as Strassburg in the west to Krakow in the east.*"<sup>455</sup>

In Haywards fünftem Kapitel über „The Renaissance Goldsmiths“, das sich über die Abschnitte Italien, Frankreich, Iberische Halbinsel, „The German Cultural Region“, Schweiz, Niederlande und England erstreckt, wird die Ausnahmestellung der deutschen Goldschmiedekunst an der Herausstellung von Künstlernamen ebenfalls ersichtlich.<sup>456</sup> Für Deutschland versammelte Hayward acht Meister aus dem Zeitraum zwischen 1500 bis 1540 mit weiterführenden Literatur- und Werknachweisen: Jörg Seld (S. 96), Albrecht Dürer (S. 96f.), Albrecht Altdorfer (S. 97), Ludwig Krug (S. 98f.), Hans Brosamer (S. 99f.), Peter Flötner (S. 100), Melchior Baier (S. 100f.) und Concz Welcz (S. 102).<sup>457</sup> Auf Altdorfer folgt ein Abschnitt über „The Hallesche Heiltumsbuch“ (S. 97f.)<sup>458</sup>, auf Baier über „The Nürnberg Master“ (S. 101f.) und auf Concz Welcz abschließend ein Abschnitt über „Strassburg“ (S. 102f.), der Kohlhaussens Zuschreibungen einzelner Werke an Nürnberg zugunsten Straßburgs diskutiert, dessen Goldschmiede, deshalb die große Ähnlichkeit, „*under the influence of Nürnberg*“ produzierten. Mit Seld wurden konkret ein Augsburger, mit Altdorfer ein Regensburger, mit Brosamer ein Fuldarer und mit Welcz ein Joachimsthaler Künstler benannt. Dürer, Krug, Flötner, Baier und ein anonym Goldschmied machen die der

---

<sup>454</sup> Zur deutschen Goldschmiedekunst vgl. John F. Hayward: The Mannerist Goldsmiths: 5 Germany, in: The Connoisseur 164 (1967), S. 78ff., 148ff. und 216ff.; 165 (1967), S. 162ff; 168 (1968), S. 15ff. und 161ff.

<sup>455</sup> Hayward 1976, S. 201. Nach einem einführenden Kapitel zur Epoche stehen neben Italien (7), Frankreich (8), Spanien und Portugal (9), Ungarn und Polen (13), den Niederlanden (14) und England (15) drei Kapitel zur deutschen Goldschmiedekunst zwischen 1540 bis 1620 (10: South Germany, 11: Erasmus Hornick, 12: North and Western Germany: Switzerland: Saxony). Haywards Buch, das einen Markstein in der wissenschaftlichen Aufarbeitung europäischer und deutscher Goldschmiedekunst setzt und das Thema "Manieristische Goldschmiedekunst" auf bibliographischer Ebene und fundierter Quellengrundlagen („Part One: Text“, S. 19-332) in Verbindung mit umfangreichem Abbildungsmaterial von 763 Katalognummern darstellt, behandelt in drei einführenden Kapiteln "The Study of Silver" (S. 19-30), "Patrons, Goldsmiths and Guilds" (S. 31-52) und "The Craft of the Goldsmith" (S. 53-72). Im vierten Kapitel skizziert Hayward die europäische Goldschmiedekunst der Renaissance („The Renaissance“, S. 73-80) und im fünften Kapitel stellt er die bedeutendsten Goldschmiede dieser Phase des 16. Jahrhunderts vor („The Renaissance Goldsmiths“, S. 81-118). Erst im sechsten Kapitel kommt Hayward einleitend auf die Goldschmiedekunst des Manierismus, die Zeit zwischen 1540 bis 1620/ 40 zu sprechen („Mannerism“, S. 119-132).

<sup>456</sup> Ebd. S. 81-115.

<sup>457</sup> In eigenen Unterabschnitten wird mit Valerio Belli und Jacques Androuet du Cerceau, dieser neben der Pariser Hofwerkstatt (S. 86-89) und einem Abschnitt über Shell Cameos (S. 91f.), für Italien (S. 83-85) und Frankreich (S. 90f.) je ein Goldschmied namentlich herausgehoben, was für Spanien und Portugal, die Schweiz und die Niederlande nicht gegeben ist. Für England werden zwei Meister, Hans Holbein d.J. und Hans von Antwerpen angeführt (S. 109-115).

<sup>458</sup> Das Hallesche Heiltumsbuch, ein illustriertes Inventar der Reliquiensammlung Kardinal Albrechts von Brandenburg, die er 1530 dem Neuen Stift in Halle übergeben hat, ist mit seinen 329 wohl vor 1527 verzeichneten Objekten eine wichtige Quelle für die Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst. Die ältesten Stücke stammen aus romanischer, die meisten aus gotischer Zeit, 67 Werke sind im „Renaissance style“ gearbeitet. Auch hier hebt Hayward 1976, S. 98, angesichts der Überlieferungssituation und Zuschreibungsproblematik symptomatisch, keinesfalls also eine Nachlässigkeit oder unzulässige Beschränkung, abermals Ludwig Krug heraus: „*The Cardinal is believed to have been an important patron of Ludwig Krug of Nürnberg; one of the pieces illustrated is*

Nürnberger Goldschmiedekunst im deutschen Kulturraum zufallende Ausnahmestellung für den Zeitraum von 1500-1540 angesichts des zugehörigen Werkkomplexes plakativ ersichtlich. Ein insbesondere für Italien<sup>459</sup>, aber auch für die übrigen europäischen Länder durchaus positiveres Bild<sup>460</sup>, bietet sich in der zweiten Epochenphase bis um 1630-40. Hayward unterteilte die deutsche Goldschmiedekunst des Manierismus in drei Kapitel, beginnend mit Süddeutschland (Kapitel 10), dessen unangefochtene Vorrangstellung weiterhin auf Nürnberg und Augsburg verteilt wird.<sup>461</sup> Nach einem Einschub zu dem Wanderkünstler Erasmus Hornick, dessen Lebenslauf als Goldschmied mit der Vita Cellinis zu vergleichen wäre, um einen Eindruck vom manieristischen Hofkünstlertum der Goldschmiede zu erhalten (Kap. 11, S. 243-251), skizzierte Hayward die Kunstlandschaften „North and Western Germany: Switzerland: Saxony“ ebenfalls unter Berücksichtigung der

---

*signed by him and several others are apparently his work, but the presence of as many as sixty-seven pieces implies that other goldsmiths besides Krug must have worked in the Renaissance manner.*“

<sup>459</sup> Für Italien (7. Kapitel, S. 133-170) werden neben päpstlicher Auftraggeberschaft (S. 138f.), den Hofwerkstätten der Medici (S. 150f.), dem Medici Inventar (S. 158f.), einer Florentiner Spezialität („Hardstone cutting in Florence“, S. 153-155), den Städten Mailand (S. 155f.), Genua und Venedig (S. 160-165), den Familien Miseroni, Saracchi und Tortorino (S. 156f.), insgesamt 17 Künstler herausgehoben: Michelangelo Buonarroti, Polidoro Caldara, Perino del Vaga, Enea Vico, Giulio Romano, Tobia da Camerino, Antonio Gentile, Francesco Salviati, Marco da Faenza, Pierino da Vinci, Benvenuto Cellini, Annibale Carracci, Bernardo Buontalenti, Giacomo Biliverti, Odoardo Vallet, Annibale Fontana und Gasparo Mola.

<sup>460</sup> Für Frankreich (8. Kapitel, S. 171-187) stehen neben „Enamelled gold vessels decorated with maursques“ (S. 179f.) insgesamt nur vier Künstler (Benvenuto Cellini, Rosso Fiorentino, Jacques Androuet du Cerceau und Etienne Delaune) und für Spanien (9. Kapitel, S. 189-198) neben „Ewers and Basins“ (S. 191f.) drei: Juan de Arfe, Jacopo da Trezzo und Pompeo Leoni. Im 13. Kapitel behandelt Hayward die Herrschaftsgebiete der Habsburger („The Habsburg Family Dominions: Hungary and Poland“, S. 267-79). Auf die Abschnitte über Wien, Salzburg, Hans Karl und Paul von Vianen, die Hofwerkstätten Rudolfs II. in Prag („The Habsburg Court Workshop, Prague“), Ottavio Miseroni, Anton Schweinberger und abermals Paul von Vianen sowie Andreas Osenbrück folgen ohne weitere Unterteilung Ungarn und Polen (S. 275-278). Die Niederlande (Kapitel 14) werden von Hayward in „The Southern Netherlands“ (S. 281-288: Léonard Thiry, Cornelis Bos, Cornelis Floris, Hans Vredeman de Vries, Balthasar Sylvius und Adriaen Collaert) und „The Northern Netherlands“ unterteilt (S. 288-298: „The Auricular Style in the Northern Netherlands“, „The van Vianen Family“, Adam van Vianen, Paul van Vianen, Arent van Bolten, Theodor de Bry, Johann Theodor de Bry). Die englische Goldschmiedekunst des Manierismus wird schließlich (Kapitel 15) weniger am Beispiel von Künstlern, Hans Holbein d. J. und „Alien Goldsmiths“ (S. 299-304), als vielmehr im Verweis auf spezifische Dekorationstechniken („Engraved Silver“, S. 304f.) und Gefäßtypen (S. 305-312: „Tazzas and Standing Cups“, „Standing Salts“, „Ewers and Basins“, „Flagons and Jugs“) dargestellt.

<sup>461</sup> Die Darstellung der Nürnberger Goldschmiedekunst („Nürnberg“, Einleitung S. 201-203) gliedert sich in folgende Abschnitte: Wenzel Jamnitzer, his Workshop and Followers (S. 203-206), Virgil Solis and Matthias Zündt (S. 206f.), Multiple-purpose Vessels („Mehrteilige Gefäße“, S. 207), Wenzel Jamnitzer, his Extant Works (S. 208-215), Hans Jamnitzer (S. 215f.), Barthel Jamnitzer (S. 216), Jonas Silber (S. 216f.), Nikolaus Schmidt (S. 217f.), Jakob Fröhlich (S. 218), Hans Petzoldt (S. 218-220), Hans Keller (S. 220), Christoph Jamnitzer (S. 220-223), Hans and Elias Lencker (S. 223), Gold and Gold-mounted Hardstone Vessels (S. 223-225). Die Darstellung der Augsburger Goldschmiedekunst („The Goldsmiths of Augsburg“, Einleitung S. 225) liest sich entsprechend: Abraham Lotter (S. 225f.), Hans Reimer (S. 226f.), Elias and Cornelius Grosz (S. 227), David Altenstetter (S. 227f.), The Master of the HANS and HS Monograms (S. 228f.), Matthias Wallbaum (S. 229), Silver Flowers (S. 229f.), Embossed Plaques and Tazzas (S. 230-233), Paul Hübner (S. 233f.), Christoph and Johannes Lencker (S. 234f.), Figure Sculpture in Silver (S. 235-237), Nürnberg and Augsburg Designs of the Last Quarter of the Sixteenth Century (S. 237f.), Paul Flindt (S. 238), Boas Ulrich (S. 238f.).

kunsthistorisch wissenschaftlich bekannten und zeitgenössisch führenden Goldschmiede;<sup>462</sup> zusammenfassend sind an dieser Stelle die wichtigsten europäischen Renaissancegoldschmiede im Zeitraum von um 1500 bis um 1620 verzeichnet und nachgewiesen. Entsprechen die namentlich herausgehobenen Meister größtenteils jenen, die auch in den Städteportraits als lokale Hauptvertreter ihrer Kunst gekennzeichnet werden<sup>463</sup>, so lässt sich Haywards Gesamtstruktur darüberhinausgehend folgendes ablesen. Die Kapitel zur italienischen, französischen, spanischen und portugiesischen Goldschmiedekunst entsprechen im Umfang von zusammen knapp 70 Seiten (S. 133-200) der Darstellung der deutschen Goldschmiede im selben Zeitraum allein (S. 201-266). Dies erklärt sich aus der schon im Verhältnis erwähnten Größe des erhaltenen Bestandes deutscher Produktion, woraus andererseits eine reichhaltigere Sekundärliteratur resultierte, aus der sich grundlegend Themen-, Künstler- und Werkauswahl als Spiegel der Überlieferungssituation ableiten. Mit anderen Worten: Hayward wählte keine Fallbeispiele aus, sondern er gab Kurzmonographien und Literaturnachweise über jene Meister zur Hand, von denen nicht nur der Name, sondern „Wissenswertes“ im Zusammenhang mit erhaltenen Werken bekannt wurde. Die Gliederung der einzelnen Kapitel, deren Abschnitte zwischen Objekttypen, Goldschmieden und Produktionszentren springen, vermitteln ein entsprechend verzerrtes Bild. So wird dem für die Verbreitung des niederländischen Manierismus wichtigen Wanderkünstler Erasmus Hornick (Antwerpen, Augsburg, Nürnberg, Prag), einem eigenen Betätigungsfeld Haywards<sup>464</sup>, als einzigem Künstler der Epoche ein neun Seiten langes Kapitel zugestanden, wie sich innerhalb der Nürnberger Goldschmiedekunst exemplarisch die seitenlangen Ausführungen zu Wenzel Jamnitzer (S. 203-06 und 208-15) und der sechszeilige Abschnitt zu Barthel Jamnitzer (S. 216) gegenüberstehen. Dieses Ungleichgewicht resultiert nicht nur aus dem jeweiligen Status des Meisters, sondern auch aus der Zuschreibungsproblematik des erhaltenen Bestandes. Nur wenigen der genannten Nürnberger Goldschmiede, deren gesicherte Biographien sich größtenteils auf die Lebens- und Ausbildungsdaten beschränken, konnte bis heute überhaupt ein geschlossener, über Einzelstücke hinausgehender Werkkomplex zugewiesen werden.<sup>465</sup> Erst der Versuch würde

<sup>462</sup> Der Abschnitt über „North Germany“ (S. 253-258) zerfällt in die Überschriften: Dirich Utermarke (S. 253-256=Lüneburg), Jakob Mores (S. 256f.=Hamburg), Rupprecht Müller (S. 257=Hamburg), Königsberg (S. 257f.). Der Abschnitt über „Western Germany“ (S. 258-261) in: Anton Eisenhoit (S. 258=Warburg), Cologne (S. 258f.), Strassburg (S. 259f.), Freiburg im Breisgau (S. 260f.), The Württemberg Kunstkammer (S. 261=Stuttgart). Der Abschnitt über „Switzerland“ (S. 262f.) in: Abraham Gessner of Zürich (S. 262), Hans Jakob Sprüngli (S. 262f.=Zürich), Basel (S. 263). Der Abschnitt über „Saxony“ (S. 263-266) in: Hans and Daniel Kellerthaler (S. 264f.=Dresden), Valentin Geitner (S. 265=Dresden), Elias Geyer (S. 265=Leipzig)

<sup>463</sup> Entsprechend die Untersuchung zu den wichtigsten frühneuzeitlichen deutschen Produktionszentren im Kat. Schätze 1992.

<sup>464</sup> Vgl. John F. Hayward: „The Goldsmiths“ Designs of the Bayerische Staatsbibliothek reattributed to Erasmus Hornick, in: Burlington Magazine, 1968, S. 201ff.

<sup>465</sup> Schiedlauskys Forschungsbericht zur Nürnberger Goldschmiedekunst ist gültig und charakteristisch.



zeigen, ob sich weitere von ihnen als Künstlerpersönlichkeiten wissenschaftlich erfassen lassen. In seinem für den gegenwärtigen Forschungsstand sowie zukünftige Arbeitsgebiete weiterhin elementaren Aufsatz über "Die Nürnberger Goldschmiedekunst als Forschungsaufgabe" hat Günther Schiedlausky synonym für die gesamtdeutsche Situation konstatiert:

*"Leider sind bisher nur wenige dieser Meister einer Monographie für Wert befunden worden, nämlich, abgesehen von den Jamnitzern, nur die Familie der Lencker und Hans Petzolt. Hier bietet sich für Magisterarbeiten und Dissertationen ein ergiebiges Feld an."*

Schiedlausky zählt im Anschluß an das vorangestellte Zitat 21 Goldschmiede auf, die auf eine monographische Abhandlung warten und von denen Jonas Silber, Nikolaus Schmidt, Jacob Fröhlich und Hans Keller bei Hayward als Mitarbeiter der Jamnitzerwerkstatt behandelt werden. Eröffnet wird die Liste der tüchtigen Meister, die „eine Bearbeitung verdienen“, mit folgendem Eintrag:

*„Jacob I. Hofmann R<sup>3</sup> 3851. Als Goldarbeiter 1538 registriert. Schwager von Wenzel Jamnitzer, Schwiegersohn von Johann Neudörfer, der seine Tüchtigkeit auf den verschiedenen Gebieten rühmt. Er kauft Flötner 'den mehrern Theil seiner Kunst und Arbeit' ab. Vielbeschäftigter Meister, der u. a. Silber und Kleinodien des 1542 verstorbenen Christoph Scheurl schätzte.“<sup>466</sup>*

Hofmann begegnet abermals unter den Nürnberger Goldschmiedemeistern, denen eine Tätigkeit als Medaillen- oder Plakettenmodelleur nachgewiesen werden kann:

*„Jakob I. Hoffmann R<sup>3</sup> 3851 'Goldarbeiter'. Bei seiner Aufnahme als Bürger wird er als 'pildschneider' bezeichnet, was wohl auf seine Tätigkeit als Medailleur hinweist.“<sup>467</sup>*

Wäre für die Familie Lencker auf einen längeren Aufsatz von Monika Bachtler von 1978 hinzuweisen<sup>468</sup>, so relativierte Schiedlausky selbst die Situation bezüglich Jamnitzer und Petzolt. Erstens merkte er die wissenschaftliche Unzulässigkeit von Ernst Böhm und Cornelia Kamps Buch über Hans Petzolt an<sup>469</sup>, das sich weitestgehend auf den Abdruck der (bislang unbrauchbaren) Archivnotizen beschränkt, und zweitens stellte er fest, daß "eine ausführliche Würdigung Wenzel Jamnitzers, des überragenden Stammvaters der Familie", schon allein deshalb notwendig sei, da "seit den verdienstvollen Biographien von Frankenburger und Rosenberg mehr als 80 bzw. 60 Jahre vergangen sind und seitdem

---

<sup>466</sup> Schiedlausky 1985, S. 44.

<sup>467</sup> Ebd. S. 46.

<sup>468</sup> Monika Bachtler: Die Nürnberger Goldschmiedefamilie Lencker, in: Anzeiger des GNM 1978, S. 71-122.

<sup>469</sup> Ernst Böhm/Cornelia Kemp: Hans Petzolt. Ein deutscher Goldschmied, München 1939. Zur Kritik vgl. Schiedlausky 1985, Anm. 68, S. 54.

*zahlreiche Publikationen und Funde das künstlerische Erscheinungsbild Jamnitzers erweiterten. Unser Wissen um das Wirken von Wenzels Bruder, Söhnen, Neffen, Enkel und Urenkel, die etwas im Schatten des großen Ahnherrn standen, wurde bereichert. Pechstein hat hier wichtige Beiträge geliefert.*<sup>470</sup> Außer den Jamnitzer-Studien (1966) und dem Aufsatz "Der Goldschmied Wenzel Jamnitzer" von 1985, der an gleicher Stelle mit Schiedlausky am ehesten monographisch zu nennen wäre, seien Pechsteins Beiträge über "Wenzel Jamnitzers Silberglocken mit Naturabgüssen" (1967), über "Zeichnungen von Wenzel Jamnitzer" (1970), über "Die Kaisermonumentuhr im Württembergischen Landesmuseum" (1974), über den "Merkelschen Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer" (1974) und über "Eine unbekannte Entwurfsskizze für eine Goldschmiedeplastik von Christoph Jamnitzer" (1968), der Aufsatz "Zum Werk von Christoph Jamnitzer" (1976), ein anderer mit dem Titel "Nürnberger Tradition und italienischer Manierismus. Zeichnungen Christoph Jamnitzers" (1984), über "Neuentdeckte Arbeiten von Hans Jamnitzer" (1970) oder die "Beiträge zur Jamnitzerforschung" (1984) genannt.<sup>471</sup> Abgesehen von der Jamnitzer-Dynastie beschäftigte sich Pechstein 1976, 1982 und 1983 in kurzen Aufsätzen mit Christoph Ritter<sup>472</sup> und 1984 mit Peter Flötner.<sup>473</sup> Außer den schon erwähnten Beiträgen von Böhm/Kemp 1939 zu Petzolt und Bachtler 1978 zur Goldschmiedefamilie Lencker, kann für die deutsche Goldschmiedekunst auf Konrad Langes Flötner-Monographie von 1897<sup>474</sup>, auf Kurt Löchers Studie über Jakob Seisenegger von 1962<sup>475</sup>, Anna Maria Kestings Untersuchung von Anton Eisenhoit (1964)<sup>476</sup>, Joachim Menzhausen über Elias Geyer (1971), auf Regina Löwes Büchlein über Matthias Walbaum (1975)<sup>477</sup>, auf Ulrike Jaenchens Dissertation über Georg Kobenhaupt (1977)<sup>478</sup> oder auf Martin Angerers Doktorarbeit über Peter Flötners Entwürfe

<sup>470</sup> Schiedlausky 1985, S. 40; vgl. Max Frankenburger: Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie, Straßburg 1901 und Rosenberg 1920.

<sup>471</sup> In chronologischer Reihenfolge: Wenzel Jamnitzers Silberglocken mit Naturabgüssen, in: Anzeiger des GNM 1967, S. 36-43; Eine unbekannte Entwurfsskizze für eine Goldschmiedeplastik von Christoph Jamnitzer, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 31 (1968), S. 314-321; Neuentdeckte Arbeiten von Hans Jamnitzer, in: Berliner Museen. Berichte, N. F. 20 (1970), S. 61-66; Zeichnungen von Wenzel Jamnitzer, in: Anzeiger des GNM 1970, S. 81-95; Die Kaisermonumentuhr im Württembergischen Landesmuseum und verwandte Werke aus der Werkstatt Wenzel Jamnitzers, in: Jb. der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 11 (1974), S. 137-144, Der Merckelsche Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer, in: MVGN 61 (1974), S. 90-121; Zum Werk des Christoph Jamnitzer, in: Anzeiger des GNM 1977, S. 95-104; Beiträge zur Jamnitzer Forschung, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1984, S. 71-76; Nürnberger Tradition und italienischer Manierismus. Zeichnungen Christoph Jamnitzers, in: Kunst und Antiquitäten 1984, Heft 4, S. 28-33.

<sup>472</sup> Zum Werk des Christoph Ritter, in: Anzeiger des GNM 1976, S. 96-104; Werke von Christoph Ritter. Zur Nürnberger Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts, in: Kunst und Antiquitäten 1982, Heft 6, S. 18-27 und Eine Prunkplatte von Christoph Ritter, in: Pantheon XLI (1983), S. 146-48.

<sup>473</sup> Klaus Pechstein: Peter Flötner (um 1495-1546), in: Fränkische Lebensbilder 11 (1984), S. 91-100.

<sup>474</sup> Konrad Lange: Peter Flötner: Ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance, Berlin 1897.

<sup>475</sup> Kurt Löcher: Jakob Seisenegger, München/ Berlin 1962.

<sup>476</sup> Anna Maria Kesting: Anton Eisenhoit, ein westfälischer Kupferstecher und Goldschmied, Münster 1964.

<sup>477</sup> Regina Löwe: Die Augsburger Goldschmiedewerkstatt des Matthias Walbaum, München 1975 (= Forschungshefte des Bayerischen Nationalmuseums 1).

<sup>478</sup> Ulrike Jaenchen: Der Goldschmied Georg Kobenhaupt, Diss. München 1977

(1983)<sup>479</sup> hingewiesen werden. Regina Löwes Walbaum-Monographie, die 1966/67 als Dissertation bei Theodor Müller in München entstanden ist, behandelt nach einführenden Kapiteln zum Leben, zu einzelnen Auftraggebern, Datierungsfragen, der Zusammenarbeit mit anderen Handwerkern, Graphischen Vorlagen und einem Abschnitt zu Boas Ulrich (S. 10-21) insgesamt 99 Katalognummern mit 108 Abbildungen mehr oder weniger summarisch auf 92 Seiten, was kein Vorwurf sein, sondern die Forschungsgeschichte weiter charakterisieren soll. Abgesehen von der tatsächlichen Fülle des Materials, welches sich mit einer entsprechenden Anzahl bekannter Meisternamen oder -marken verbindet, beschränkt sich die fachwissenschaftliche Wahrnehmung also auf wenige Goldschmiede, die internationale Bekanntheit genießen. Synonym für die Vernachlässigung der Kunstgattung steht Wenzel Jamnitzers, der einvernehmlich berühmteste und bedeutendste deutsche Goldschmied der Renaissance, welcher bis heute auf eine angemessene monographische Darstellung wartet. Sie muß die als Aufsätze und Katalognummern publizierten und in den letzten Jahrzehnten größtenteils von Klaus Pechstein verfaßten Beiträge auf der Grundlage der älteren Literatur bearbeiten, um endlich Rosenbergs vor 80 Jahren avisierte Zielsetzung überhaupt zu befördern: *„wir werden das Werk der berühmtesten Goldschmiedefamilie kennen lernen und in der Lage sein, die Hunderte noch unbestimmter, gleichzeitiger Goldschmiedarbeiten um fest umrissene Persönlichkeiten zu gruppieren.“* Angesichts der Bedeutung Wenzels bzw. der Nürnberger Jamnitzer-Werkstatt innerhalb der deutschen Renaissance besitzt ein monographisches Projekt weiterhin oberste Priorität. Die Spezialisten der Nachkriegszeit müssen sich über das Jahrhundert hinaus den Vorwurf gefallen lassen, über Beiträge „zu“ nicht hinausgekommen zu sein.<sup>480</sup> Dies wirkt umso schwerer, da die wissenschaftliche Beschäftigung mit Jamnitzer am Beginn der kunstgeschichtlichen Forschung zur frühneuzeitlichen Kunst oder nur Goldschmiedekunst überhaupt steht.<sup>481</sup> Die Tragweite des Desiderats läßt sich am Rang des Meisters innerhalb der lokalen, nationalen und europäischen Goldschmiedekunst ermessen. Heinz Leittermann begann seinen Abschnitt über „Wenzel Jamnitzer und andere Meister“ mit den Worten:

*„In Nürnberg sind vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts über 600 Meister namentlich nachweisbar, und von rund 120 Meistern kennen wir Werke, die ihre Marke tragen. Unter ihnen begegnet uns der Name, der immer wieder als ein Hauptrepräsentant deutscher Goldschmiedekunst genannt und gerne als der 'deutsche Cellini' bezeichnet wird.“*<sup>482</sup>

---

<sup>479</sup> Martin Angerer: Peter Flötners Entwürfe. Beiträge zum Ornament und Kunsthandwerk in Nürnberg in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Diss. München 1983.

<sup>480</sup> Schiedlausky 1985, S. 40.

<sup>481</sup> Isphording 1985, S. 202.

<sup>482</sup> Leittermann 1954, S. 68.

Ideenreich *"phantastisch, mit staunenswerter Leichtigkeit die damals schon sehr vielfältigen Ausdrucksmittel der Goldschmiedekunst beherrschend"*, stand Jamnitzer dementsprechend schon für Max Engelmann, der 1914 und 1919 in zwei Publikationen die zuvor lange vernachlässigte Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit als Instrumentenbauer lenkte, weiterhin *"würdig und kühn vor allem neben Benvenuto Cellini"*.<sup>483</sup> Erich Steingraber stellte 1966 fest, daß sich in *„kaum einem anderen Handwerke“* so *„viele berühmte Meister wie unter den Jüngern des hl. Eligius finden“*, um allerdings *„nur zwei Namen stellvertretend für viele andere“* herauszustellen, welche *„in die stolze Reihe der ‘uomini illustri’“* gehören, *„die der Geniekult der Renaissance zu Leitsternen proklamiert hatte.“* Die Rede ist eben von Benvenuto Cellini und Wenzel Jamnitzer.<sup>484</sup> Hayward, der den wandernden Hofkünstler als Hauptrepräsentanten italienischer und französischer Goldschmiedekunst führt, schrieb 1976 in dieser Tradition und aus europäischer Sicht zum epochalen Stellenwert Wenzel Jamnitzers, *„the greatest of the German goldsmiths“* (S. 12):

*„The credit for introducing international Mannerist fashion to the goldsmiths of Nürnberg must be given to Wenzel Jamnitzer, the first of three generations of goldsmiths, who contributed more than any other single family to establish Nürnberg as the chief centre of design and production for nearly a hundred years. Although Jamnitzer did not leave an autobiography as did Cellini, the archives of the city of Nürnberg contain much information about him and, unlike Cellini, many splendid examples of his work survive.“*<sup>485</sup>

Schade widmete *„Wenzel Jamnitzer, dem wohl bedeutendsten deutschen Goldschmied der Renaissance“* (S. 161), ebenfalls einen Abschnitt (*„Wenzel Jamnitzer und sein Kaiserpokal“*), der eingangs an der Bedeutung eines Hauptwerkes für Maximilian II. erklärt, warum der Nürnberger Meister schon *„zu Lebzeiten als einer der bedeutendsten deutschen Goldschmiede“* galt und aus epochalen stilgeschichtlichen Gründen gelten muß:

*„Als einer der künstlerisch wichtigsten Pokale dieser für die gesamte zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts gültigen Form gilt der Kaiserpokal des Nürnberger Meisters Wenzel Jamnitzer, der sich nicht nur durch seine hervorragende künstlerische Verarbeitung auszeichnet, sondern ebenso durch das auf ihm dargestellte Programm.“*<sup>486</sup>

<sup>483</sup> Isphording 1985, S. 202; Max Engelmann: Mathematische Instrumente von Wenzel Jamnitzer, in: Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen, 5 (1914), S. 44-54; Derslb.: Wenzel Jamnitzers Dresdner Meßscheibe, in: Der Kunstwanderer, 1 (1919/ 20), S. 311-14. Engelmann, der die Erfindung und Herstellung mathematischer und astronomischer Instrumente ebenfalls als herausragende Leistung versteht, erläutert ausführlich die Meßscheibe in den Dresdener Sammlungen, nach Isphording *„das einzige mit vollem Namen signierte Werk des Künstlers“*, sowie weitere Instrumente, die in den Inventaren des Dresdener Mathematisch-Physikalischen Salons verzeichnet sind, sich aber nicht erhalten haben.

<sup>484</sup> Steingraber 1966, S. 25-28 u. 28f.

<sup>485</sup> Hayward 1976, S. 203.

<sup>486</sup> Schade 1974, S. 163 mit Hinweis auf Pechstein 1971, Nr. 100.

Das künstlerische Gewichtsverhältnis der beiden herausragenden neuzeitlichen Zentren deutscher Goldschmiedekunst betreffend äußerte Helmut Seling, neben Lorenz Seelig der größte Kenner auf diesem Gebiet, 1994 im Zusammenhang mit einer Augsburger Spezialität, den Kunst- und Kabinettschränken aus der Zeit um 1600, deren bedeutendster Produzent mit Matthias Walbaum, bei Seling der „Großunternehmer“ Matthäus, mit Löwes Dissertation schon angesprochen wurde:

*„Unter den Augsburger Goldschmieden ist uns kein Meister bekannt, dessen architektonische Fähigkeiten überzeugen und der mit dem universal begabten Wenzel Jamnitzer zu vergleichen wäre. Dieser Nürnberger Meister hatte sich ernsthaft mit Architekturproblemen befaßt und sicherlich den ‘Vitruvius Teutsch’ studiert. Darauf beruhen seine Entwürfe für die berühmten Kassetten.“<sup>487</sup>*

Weil sich *„Augsburg von der Mitte des 16. Jahrhunderts an zu einer universalen Goldschmiedestadt entwickelt hat, der einzigen in Deutschland“*, fällt Selings Einschätzung ein besonderes Gewicht zu.<sup>488</sup> Sie stellt die Ausnahmestellung Nürnbergs im künstlerischen Einzelfall etwa durch das Vorhandensein oder Fehlen interdisziplinärer kunsttheoretischer Bildung klar. Die vorliegende Geschichte des Künstlergoldschmieds geht deshalb, analog zum kunsthistorischen Abstieg der Kunstgattung, am Anfang des 17. Jahrhunderts in Nürnberg zu Ende.

---

<sup>487</sup> Seling 1994, S. 17-31, hier S. 25. Der Hinweis Selings gilt an dieser Stelle *„Forssman 1992, S. 3-4.“* Entsprechende Ausführungen in Forssmans ebenfalls grundlegenden Aufsatz *„Renaissance, Manierismus und Nürnberger Goldschmiedekunst“*, in: Kat. Wenzel Jamnitzer 1985, S. 1-24, bes. S. 3-6 zum Verhältnis von Architektur und Goldschmiedekunst.

<sup>488</sup> Ebd. S. 17.

## 10. Frühneuzeitliche Nürnberger Hoflieferanten

Die Zahl der Goldschmiede in Wiener Neustadt, zwischen 1298 und 1400 sind sechs nachweisbar, stieg *„sprunghaft an, als die Stadt zunächst von 1411 bis 1440 herzogliche, danach kaiserliche Residenz“* wurde. Möglicherweise wanderten auch die Jamnitzer zu dieser Zeit ein. Zwischen 1440 und 1500 lassen sich mindestens 22 Meister anführen. 1366 erließ der Herzog die älteste Wiener Ordnung, die ein Jahr später durch die Wiener Zeche ergänzt wurde; in diesen Jahren ist auch das Siegel entstanden (**Abb. 27**). Die erweiterte Ordnung, auf Pergament und reich verziert, folgt etwa zu einem Drittel dem Muster der Prager Goldschmiede von 1324.<sup>489</sup> Obwohl zwischen 1440 und 1500 in Wien und Wiener Neustadt 55 Goldschmiede ansässig waren, stand Friedrich III. in Kontakt zu den Nürnberger Goldschmieden. Unter der Überschrift „Fürstliche Anfragen bei Stadtregierungen“ vermerkt Warnke einerseits, daß sich der Nürnberger Rat 1452, im Jahr der Kaiserkrönung, in die Herstellung eines Kruzifixes für Friedrich einschaltete, der andererseits, wie auch König Ladislaus von Böhmen, den Nürnberger Rat zwei Jahre später um einen Goldschmied bat.<sup>490</sup> Friedrichs Kennerschaft, wenn es um Pretiosen und Edelsteine, Magie und Goldmacherei ging, lassen ihn innerhalb der habsburgischen Sammlungsgeschichte als Vorläufer Kaiser Rudolfs II. und würdigen Nachfahren Herzog Rudolfs IV. erscheinen, der, laut Vertrag von 1364, als Begründer des Hausschatzes der Habsburger gilt.<sup>491</sup> Einen Eindruck von Friedrichs *„persönlichen Präferenzen“* gibt eine aus dem Jahre 1445 erhaltene Aufstellung, in der ein Tauschhandel mit Nürnberger Goldschmieden schriftlich festgehalten ist. Darin werden, gleichermaßen als Produktpalette eines Verlegers, der auch die Rohmaterialien vertreibt, die kostbarsten Edelsteine, u.a. 405 Saphire, 117 Smaragde, Perlen, Granate, Rubine, gemünztes und ungemünztes Gold neben Gefäßen aus Bergkristall und Halbedelsteinen, Kameen und Gläsern, sowie mancherlei Wunderlichem wie „Krotenstein, Natternzungen und Aingehurn“ verzeichnet. Bei der gleichen Gelegenheit wurde auch ein „Burgundi Salzvas“, wahrscheinlich eines der Gefäße in Schiffsform, wie sie in den burgundischen Inventaren so häufig genannt sind, *„als nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprechend zu einer Natternzungenkredenz umgearbeitet.“*<sup>492</sup> Ein burgundisches Salzgefäß steht, in dieser älteren Schiffsform, auf der Tafel zur Linken des Duc de Berry auf dem ersten Kalenderblatt seines berühmten Stundenbuches (*Très riches heures*), das vor 1416 entstanden ist (**Abb.**

<sup>489</sup> Fritz 1982, S. 339 (Wiener Neustadt): Der erste Wiener Goldschmied überhaupt wird vor 1170 erwähnt. Aus dem frühen 13. Jahrhundert sind sechs Meister, weitere aus der zweiten Jahrhunderthälfte namentlich bekannt. Bis 1342 sind es insgesamt 15. Die Zahl der Wiener Goldschmiede betrug dann 46 Meister zwischen 1350 und 1400, 50 zwischen 1401 und 1450, 33 zwischen 1451 und 1500 und 73 zwischen 1501 und 1550. Das älteste Beschauzeichen, die Folge einer spärlichen Überlieferung, kommt an der Monstranz von 1524 in Schattau vor (<sup>3</sup>R 7916).

<sup>490</sup> Weiterführend Warnke 1986, Kap. II (Die Vermittler an die Höfe), S. 99-140, hier S. 100.

<sup>491</sup> Zu den Anfängen habsburgischer Sammlungen Scheicher 1979, S. 45f. (Rudolf IV. der Stifter).

<sup>492</sup> Ebd. S. 48f. m. Abb.

**55a-c).** Anlässlich des (Neujahrs-) Empfangs sitzt der Herzog zudem gegenüber einer in der Praxis des Herrscherkultes bis über das 17. Jahrhundert hinaus zukunftsweisenden Stufen- oder Schaukredenz, auf der weitere Goldschmiedewerke präsentiert werden.<sup>493</sup> Den gängigen Typus der Saliera in Schiffsform, die als zeremonielle „Nefs“ in Frankreich noch unter Napoleon I. zur Linken des Herrschers auf der Tafel stehen, hat Benvenuto Cellini am Hof von Franz I. eine ganz eigene Version hinzugefügt, die typologisch, d.h. formal und funktional, sowie ikonographisch unvergleichlich und einzigartig ist (**Abb. 95**). Die Miniatur des Neujahrempfangs greift für den Duc de Berry zunächst ganz konventionell auf ältere Illustrationen französischen Hofzeremoniells zurück. Ein Blatt aus der „Grandes Chroniques de France de Charles V“ (**Abb. 56**), die um 1375-1380 in Paris entstanden ist (Paris, Bibliothèque Nationale), zeigt ein Festbankett, das König Karl V. von Frankreich für seinen Onkel Kaiser Karl IV. und dessen Sohn am Dreikönigstag veranstaltet hat. Der bärtige Kaiser sitzt mit Bügelkrone neben seinem Neffen, dem König von Frankreich und Auftraggeber der Chronik, sowie dem ältesten Kaisersohn Wenzel. Sie alle befinden sich unter einem mit der heraldischen Lilie Frankreichs bestickten Stoffbaldachin im Pariser Königsschloß. Vor jedem der drei gekrönten Häupter steht ein goldener Tafelaufsatz auf dem Tisch; die Größe der Schiffe stuft sich von links nach rechts, also entsprechend der Hierarchie der Dargestellten ab. Wie bei prunkvollen Anlässen schon damals üblich, die großen Entremets des 15. Jahrhunderts führen darauf zurück, exemplarisch das berühmte „Fasanenfest“, ist die Aufführung eines Zwischenspiels zu sehen. Am rechten Bildrand wird das Schauspiel der Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon veranstaltet, um die tafelnde Gesellschaft mit dem Gedanken an einen neuen Kreuzzug vertraut zu machen. Am linken Bildrand erscheint deshalb ein über die Bildgrenzen hinausragendes Schiff, auf dem vorne ein Ritter und hinten ein predigender Mönch stehen. Auf dem (Kreuzfahrt-)Schiff sind vier Flaggen gehißt: die Fahne des christlichen Glaubens am Heck sowie die Standarten mit dem Wappen Englands, der Auvergne und Flanderns als Sinnbild der Kreuzfahrerflotte. Der Mönch in schwarzer Kutte sollte Petrus der Eremit, der Prediger des ersten Kreuzzuges von 1095-1099 sein.<sup>494</sup> In ihrer Grundform lassen sich sämtliche Schiffe der älteren Miniatur stilgeschichtlich-typologisch mit dem Salzschild auf der Tafel des Duc de Berry verbinden, dessen Gestalt um 1450, als Friedrich von Habsburg mit den Nürnberger Goldschmieden verhandelte, unmodern geworden war (**vgl. Abb. 64**). Die Natternzungkredenz Kaiser Friedrichs III. gelangte auf dem Erbweg in die Ambraser Sammlung und befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum zu Wien (**Abb. 57**); ihre Entstehungsgeschichte veranschaulicht die im letzten Abschnitt aus der Sicht eines nach Ruhm strebenden Künstlers kurz angesprochene Vergänglichkeit der Goldschmiedekunst, die in der

<sup>493</sup> F. Hattinger: Stundenbuch des Herzogs von Berry, Bern/Stuttgart 1960 (=Orbis Pictus Bd. 31), Tf. I.; weiterführend Walther/Wolf 2001, S. 280-285.

<sup>494</sup> Walther/Wolf 2001, S. 230-233 m. Abb.

Wiederverwendbarkeit der Rohmaterialien gründet. Friedrichs Natternzungenbaum mit 15 „Zungen“ wird im Nachlaß Kaiser Maximilians von 1526 beschrieben: „ain vergulte credenz mit viel natternzungen in gestalt wie ain paumb“. Zeitgenössisch genügte es, einen Tafelaufsatz mit Natternzungen auf den Tisch zu stellen, um die dargebotenen Getränke und Speisen zu entgiften. Dies war auch die Funktion des Dresdner Natternbaumes, auf dem Maria sitzt. Ihre Thronlehne ist ein riesiger Haifischzahn, sechs kleinere hängen an Silberdrähten herab. Im 16. Jahrhundert wurde der funktional gebundene Tafelaufsatz ein exotisches, Natur und Kunst verschmelzendes Kunststück (**Abb. 58**).<sup>495</sup> Gleiches macht die Provenienz des Wiener Stückes aus der Ambraser Sammlung deutlich, in der auch Cellinis Saliera zum reinen Kunstwerk ohne Gebrauchsfunktion erhoben wurde. Sehr exakt beschreibt der Handel zwischen Friedrich und den Goldschmieden ein Warenangebot, das, ausweislich der Schriftquellen, typisch für den städtischen Verlagsgoldschmieds zur Mitte des 15. Jahrhunderts ist und im Eligius-Altar von Petrus Christus aus dem Jahre 1449 exemplarisch für die Brügger Goldschmiede veranschaulicht wird (**Abb. 59**); dies betrifft hier die Edelsteine und die Natternzungen, darüber hinaus aber sowohl die aus Inventaren und Abbildungen bekannten Sammlungen und Vorlieben des Herzogs von Berry bzw. der späteren Renaissancekaiser bis zu Rudolf II. Schon Friedrichs persönliche Neigungen *„galten der Goldschmiedekunst, der er direkt und über Mittelsmänner zahlreiche Aufträge zukommen ließ.“* In Grünpecks „Historia Friderici et Maximiliani“ wurde der 1493 verstorbene Kaiser zwischen 1514-1516 deshalb sicherlich nicht zufällig beim Besuch einer Goldschmiedewerkstatt dargestellt (**Abb. 60**). Das gekrönte Staatsoberhaupt ist nicht nur Besucher in der Werkstatt. Mit einer Goldwaage in der Hand steht er neben dem Werkstattleiter vor dem linken Fenster frontal am Arbeitstisch; ein Diener des Kaisers erwartet die Kostbarkeiten zur Linken des Goldschmieds, während ein Geselle des Meisters den Ofen im Hintergrund belüftet.<sup>496</sup>

Für Friedrich III. arbeitete nicht nur ein Angehöriger der Familie Jamnitzer, dessen Nürnberger Nachfahren Wenzel und Christoph Jamnitzer in den Jahrzehnten zwischen um 1550 und 1610 kontinuierlich für das Kaiserhaus, insbesondere für Maximilian II. und Rudolf II. tätig waren. Den gleichnamigen Vater des berühmtesten und bedeutendsten deutschen Künstlers Albrecht Dürer zitierte der Kaiser 1492 nach Linz. Albrecht Dürer d.Ä. charakterisierte die Begegnung in einem Brief von 1493 an seine Frau mit den Worten: *„sein genad het zumal vil mit mir zu reden.“*<sup>497</sup> Dieser kurze Satz ist, etwa zusammen mit dem

<sup>495</sup> Zum Werk vgl. ausführlich Kohlhaussen 1968, Nr. 252; zum Natterbaum im Grünen Gewölbe sowie S. 148 zur Verwendung von fossilen Haifischzähnen wegen des Glaubens an ihre entgiftende Wirkung.

<sup>496</sup> Mit Nachweisen Scheicher 1979, S. 46f. m. Abb.

<sup>497</sup> Ebd. und weiterführend H. Fillitz: Kaiser Friedrich III. und die Bildende Kunst, in: Kat. Friedrich III. - Kaiserresidenz Wiener Neustadt, Wien 1966, S. 186ff.



anonymen Werkstattbesuch, der den Kaiser darüber hinaus beim Vorgang des Wiegens, d.h. in der Beschäftigung als Goldschmied zeigt, nichts anderes als ein Beleg dafür, daß sich Staatsoberhaupt und Künstler auf Augenhöhe „gleichberechtigt“ begegnet sind. Nach der Familienchronik, die Albrecht Dürer d.J. anhand von Aufzeichnungen seines Vaters 1523 niedergeschrieben hat, wiederum wären „Werkstattaufzeichnungen“ von Goldschmieden angesprochen, stammte die Familie aus Ungarn. Die Vorfahren, die in einem Dorf vor den Toren des Städtchens Gyula südlich von Großwardein lebten, waren ursprünglich Pferde- und Rinderzüchter gewesen. Der Großvater Anton erlernte das Goldschmiedehandwerk. Von seinen vier Kindern wurde der älteste Sohn, Albrecht, der 1427 geborene Vater des bedeutendsten deutschen Künstlers, ebenfalls Goldschmied. Albrecht d.Ä. hat Ungarn schon früh, vermutlich nach seiner Ausbildung, verlassen. Da der Familienname, abgesehen von Adelskreisen, noch nicht allgemein üblich war, wurde der eigene Vorname in der Fremde entweder durch die Berufsbezeichnung oder die Angabe des Herkunftsortes ergänzt. Der junge Goldschmied verfuhr ebenso, indem er das ungarische Wort „Ajtós“, nach seinem dörflichen Geburtsort Ajtósfalva, in das deutsche „Tür“, als Herkunftsangabe „Thürer“, übertrug. In dieser Form läßt sich der Name des wandernden Goldschmieds zum ersten Mal am 8. März 1444 in Nürnberg fassen. Albrecht Dürer d.Ä. mußte demnach mit 16 Jahren, als seine Goldschmiedelehre beim Vater abgeschlossen war, Gyula *„verlassen und seine Gesellenwanderung angetreten haben“*, die damals jedoch noch nicht obligatorisch und vorgeschrieben war. Tatsächlich dürfte es *„kaum Zufall gewesen sein, daß Albrecht Dürer d.Ä. nach Nürnberg kam, denn der Handel mit Erzen aus dem Bergbaugebiet bei Hermannstadt war ein Privileg der Nürnberger Kaufmannschaft. Die Handelsgesellschaften der Landauer und der Pirckheimer hatten z.B. entscheidenden Anteil an dem südosteuropäischen Metallgeschäft. Es ist daher gut vorstellbar, daß der junge Goldschmied im Gefolge eines Nürnberger Kaufmannszuges auf der Handelsstraße, die von Hermannstadt über Großwardein, Ofen, Wien und Regensburg nach Nürnberg weiterführte, in die Stadt an der Pegnitz gekommen ist.“*<sup>498</sup> Der erste Aufenthalt Dürers d.Ä. in Nürnberg scheint nur kurz gewesen zu sein. In der Familienchronik wird nicht darüber berichtet; dort heißt es:

*„Darnach ist Albrecht Dürer, mein lieber vater, in Teutschland kommen, lang in Nederland gewest bej den großen künstern, und auf die leczet her gen Nürnberg kommen, alß man geczehlt hat nach Christi geburth 1455 jar, an St. Loyen tag (25.Juni). Und auf denselben tag hate Philipp Birkamer hochzeit“.*<sup>499</sup>

In der Geschichte des Goldschmieds sind zunächst zwei Fakten festzuhalten. Der erste betrifft, in Blickrichtung des Sohnes, die Anfänge frühneuzeitlicher deutscher Malerei nach

<sup>498</sup> Weiterführend zur Diskussion der Abstammung Anzelewsky 1988, S. 15.

<sup>499</sup> Ebd. S. 15 nach Rupprich 1956, Bd. 1, S. 28.

altniederländischem Vorbild sowie den Kunsttransfer durch „Wanderschaft“. Der Goldschmied hat die flämischen Kunstzentren anscheinend bewußt aufgesucht und sich im Kreise der heute berühmtesten Meister über einen längeren Zeitraum bewegt. Zumindest heißt es, er sei *„bej den großen künstern“* gewesen. Der Sohn, Albrecht Dürer d.J., wird sich nach der Lehrzeit in zwei Berufen, zunächst als Goldschmied in der Werkstatt seines Vaters und dann ab 1487 als Maler in der Werkstatt von Michael Wolgemut, 1490 aufmachen, eines seiner größten Vorbilder zu besuchen: Martin Schongauer, seinerseits der Sohn eines Goldschmieds. Zweitens trifft der Goldschmiedegeselle nach seinem Aufenthalt in den Niederlanden nicht an irgendeinem Tag in Nürnberg ein, sondern am Namenstag des Schutzpatrons der Goldschmiede, des Hl. Eligius (Eloy, Loy). Nach mehr als zehnjähriger Abwesenheit arbeitete Dürer d.Ä. dann zunächst bis 1467 bei dem Goldschmied Hieronymus/Jeronimus Holper (Meister 1435, gest. 1476). Im gleichen Jahr heiratete der mittlerweile Vierzigjährige dessen 15jährige Tochter Barbara, erhielt er das Bürgerrecht und besetzte mit Holper das Amt des Silberzeichners und Goldstreichers, bevor er 1468 auch das Meisterrecht zugesprochen bekam. 1470 übte er das Amt des „Aufziehers und Versuchers“ aus, 1482-88 das des Geschworenen und Obmanns. Seit 1480 führte er einen Verkaufsladen am Rathaus. Das Ehepaar Dürer wohnte zunächst im Hinterhaus der Stadtwohnung von Dr. Johannes Pirckheimer, das in der Winklerstraße lag. Hier kam als drittes von 18 Kindern Albrecht Dürer d.J. am 21. Mai 1471 zur Welt. Er wurde von Anton Koberger, *„der seit kurzem mit dem Drucken von Büchern begonnen hatte, zuvor aber vermutlich Goldschmied gewesen war, aus der Taufe gehoben.“* Schon 1475, d.h. noch vor dem Tod seines Schwiegervaters, konnte der Goldschmiedemeister ein eigenes Haus in der Straße Unter der Vesten (heute Burgstraße) an der Ecke der „Unteren Schmiedegasse“ erwerben. Diese Straße, die vom Hauptmarkt an der „Schau“ der Goldschmiede und am Chor von St. Sebald vorbei zur Burg hinaufführte, *„lag“*, beinahe traditionell, *„im ältesten und vornehmsten Viertel der Stadt.“* Was auf den Sohn gewirkt haben muß, entspricht dem Status seines Vaters: Vom Markt her wohnten auf der Westseite im oberen Teil der Straße Anton Koberger und Sebald Schreyer, der den älteren Dürer als ehrenamtlicher Kirchenmeister von St. Sebald mit Aufträgen bedachte; im heutigen Fembohaus lebte die Patrizierfamilie Kress, weiter Dr. Hartmann Schedel, Michael Wolgemut, die patrizische Familie Behaim und Albrecht Dürer d.Ä. mit seiner Familie. Auf der Ostseite stand im unteren Teil der Straße das Dominikaner-Kloster; es folgten die Häuser der Familien Harsdörfer und Scheurl, bei denen in der zweiten Hälfte des August 1489 der junge König Maximilian abstieg, dann folgte das Haus der Haller und schließlich der Sitz des Reichsschultheißen, des höchsten Reichsbeamten in Nürnberg. *„Diese Nachbarschaft“*, so abschließend Anzelewsky, *„die einen Teil der geistigen und künstlerischen Elite sowie des Patriziats umfaßte, dürfte nicht ohne Bedeutung für die Entwicklung des jungen Dürer gewesen*

sein.<sup>500</sup> Laut Erwin Panofsky, dessen kunstgeschichtlich Anschauungen generell dem Disegno-Modell der bildenden Künste verhaftet sind, wurde Dürer d.J. als Sohn „eines schwer arbeitenden und nicht sonderlich wohlhabenden Goldschmieds geboren“. Die frühe Lehrzeit in der Werkstatt des Vaters erscheint ihm dennoch „wichtiger als allgemein angenommen, denn von seinem Vater lernte der junge Dürer zwei Dinge, die sich in seiner zukünftigen Entwicklung als wesentlich erweisen sollten. An erster Stelle erwarb er eine gründliche Vertrautheit mit dem Werkzeug und dem Material der Goldschmiede, insbesondere mit dem Stichel. Das Eingraben einer Zeichnung in eine Kupferplatte ist grundsätzlich nicht verschieden von dem Eingravieren eines Ornaments oder eines Monogramms in einen silbernen Löffel oder in einen goldenen Kasten; der Unterschied besteht nur darin, daß die Zeichnung auf der Kupferplatte durch den Druck vervielfältigt werden sollte. In der Tat“, dies betrifft wiederum die Entstehungsgeschichte dieses neuen künstlerischen Mediums, in der Verwunderung aber auch das alte Vorurteil, „waren die größten Stecher des 15. Jahrhunderts ursprünglich nicht Maler oder Buchmaler, sondern Goldschmiede, die ihre alte Technik – fast so alt wie die Kunst selbst – für den neuen Zweck, Drucke auf Papier hervorzubringen, gebrauchten (...). Stechen in diesem Sinne wurde vor Dürer in Nürnberg nicht geübt, und wir können wohl verstehen, wie viel es für ihn bedeutete, daß er im Gebrauch des Stichels schon in seiner Kindheit unterwiesen wurde.“ An zweiter Stelle veranschlagt Panofsky den älteren Dürer als Bindeglied zwischen der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts und der Kunst Albrecht Dürers d.J.; entsprechend rangiert der Meister in der Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst als innovativer kunsthistorischer Vermittler zwischen den Kunstlandschaften. Demnach hätte Albrecht Dürer d.Ä. „seine Schulung in den Niederlanden erfahren“, was der Sohn mit den Worten „bei den großen Meistern“ ausdrücken wollte. „Also diente“ der Goldschmied „als Zwischenglied zwischen seinem Sohn und den eigentlichen Vätern der modernen europäischen Malerei. Der junge Dürer wurde in der Ehrfurcht vor den und bis zu einem gewissen Maße auch in der Tradition der Jan van Eyck und Rogier van der Weyden erzogen und muß verlangen danach getragen haben, sich mit dieser Überlieferung an ihrer Quelle vertraut zu machen.“<sup>501</sup>

Albrecht Dürer d.J. ist wohl derjenige, der die ältesten und sicher identifizierten Portraits von Goldschmieden in der deutschen Malerei geschaffen hat. Seinen Vater, den Goldschmied Albrecht Dürer d.Ä., hat er erstmals 1490 (Florenz, Uffizien) und abermals 1497 (London, National Gallery) gemalt. Das ältere Bild (**Abb. 61**) ist in den Monaten zwischen der

<sup>500</sup> Ebd. S. 16.

<sup>501</sup> Panofsky 1995, S. 4f.; zur „Niederländischen Reise“ des Sohnes von 1520-21, die eine Verlängerung der kaiserlichen Pension erbrachte, eine Ruhmesfahrt des Künstlers, aber auch eine Verkaufstour des Kupferstechers (Verlegers?) ohne finanziellen Erfolg gewesen ist, vgl. ebd. S. 273ff.

Beendigung der Lehrzeit bei Wolgemut und dem Aufbruch zur Wanderschaft zu Ostern 1490 entstanden. Es ist das „*erste sichere Zeugnis von Dürers malerischem Werk*“ und besitzt vermutlich ein Gegenstück im Portrait der Mutter (**Abb. 62**). Das Portrait des Goldschmieds ist nicht nur den von Wolgemut geschaffenen Werken überlegen, „*sondern überragt durch seine Qualität die gesamte deutsche Portraitmalerei des Zeitalters. Bewundernswert ist, mit welcher Genauigkeit der junge Maler die Besonderheiten der elterlichen Gesichtszüge beobachtet und zur Charakterisierung eingesetzt hat. Man muß schon bis zu den großen niederländischen Malern des 15. Jahrhunderts zurückgehen, um vergleichbare Leistungen der Bildnismalerei zu finden. Nur bei Jan van Eyck*“, der zudem das erste sicher identifizierte Portrait eines Goldschmiedes gemalt hat (**Abb. 296**), „*Robert Campin und Rogier van der Weyden findet man die gleiche kraftvolle, realistische Porträtgestaltung.*“<sup>502</sup> Seinen Bruder Endres Dürer zeichnete der Maler 1514, dem Jahr in dem Endres Goldschmiedemeister wurde, gleich zweimal (beide Wien, Graphische Sammlung Albertina); in Antwerpen portraitierte Dürer 1520 zudem einen unbekannten Mechelner Goldschmied (Berlin, Kupferstichkabinett). Wie Dürer, so „*verzichten*“ auch Hans Holbein d. Ä., der 1497 den 43-jährigen Augsburger Goldschmied Jörg Seld zeichnete (Bayonne, Musée Bonnat), und Ambrosius Holbein, der um 1518/19 den aus Augsburg stammenden Basler Goldschmied Jörg Schweiger (Basel, Öffentliche Kunstsammlung) malte, darauf, „*die Kunsthandwerker als solche zu kennzeichnen.*“ Deshalb schrieb Löcher ganz berechtigt:

*"Portraits von Goldschmieden sind alle diese Bilder, nicht - wenn man die Merkmale eines Typus erwartet - Goldschmiedeporraits."*<sup>503</sup>

„*Das ist anders*“, so heißt es weiter zur Grundlegung der Portraitgattung des Goldschmieds durch Kurt Löcher (**Abb. 63**), „*bei einer Zeichnung, die vermutlich 1486 entstand und die wechselnd als Selbstbildnis des älteren Albrecht Dürer, als Arbeit seines Sohnes oder sogar eines nicht zu benennenden Nürnberger Künstlers der Spätgotik angesprochen wurde. Der Dargestellte, der den rechten Ellenbogen auf die Brüstung legt, hält in der Hand die Statuette eines Fahnenträgers, wie sie als Bekrönung von Pokalen geläufig waren. Kohlhaussen verglich sie dem Figureschmuck des sog. Schlüsselfelder Schiffs und schloß auf denselben Urheber.*“<sup>504</sup> Die in der Zuschreibung an Vater oder Sohn strittige, um 1486 entstandene Silberstiftzeichnung (Wien, Albertina)<sup>505</sup> steht formal, abgesehen von der spiegelbildlichen Umkehrung des Portraitierten, in der Tradition der Portraitmalerei van Eycks und konkret im direkten typologischen Bezug zum Goldschmiedeporrait in der Nachfolge des Jan de Leeuw. Sollte sie ein Selbstportrait des Goldschmieds sein<sup>506</sup>, dann führt ihre Ahnenreihe

<sup>502</sup> Anzelewsky 1988, S. 23-27, Abb. 11f.

<sup>503</sup> Löcher 1985, S. 169f. m. Abb. 137-140 (Dürer).

<sup>504</sup> Ebd. S. 170 m. Abb. 139.

<sup>505</sup> Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 765 u. S. 170, Abb. 139.

<sup>506</sup> Dessen Überlieferung setzt als Signaturbildnis mit Vvolvinus ein; vgl. Abb. 12d u. Kap. B. 1.

noch weiter und auch nicht allein auf die Laden- oder Werkstattbilder von Goldschmieden zurück. Zeitgenössisch fände sie eine Parallele in dem gestochenen und eigenhändigen Ehepaarselbstportrait des Israhel van Meckenem, welches ebenfalls eine Inkunabel in der Selbstdarstellungsikonographie des Künstlers, d.h. insbesondere des Goldschmieds ist (**Abb. 283**). Sollte sie ein Werk des Sohnes sein, dann steht sie als Zeichnung eines Goldschmieds in Abhängigkeit ihrer Datierung zumindest in Frage. Unabhängig davon ist sie das älteste deutsche Portraitbeispiel eines namentlich bekannten Goldschmieds mit Attribut. Zusammen mit der formalen Gesamtanlage, als Halbfigur hinter einer Brüstung, ist das Werk dabei ein typologisches Bindeglied zwischen dem altniederländischen und dem deutschen Goldschmiedeporrait Nürnberger Prägung; darüber hinaus also für die Geschichte des deutschen Renaissanceportraits überhaupt. Gattungsgeschichtlich führt nicht nur der Portraittypus auf die ältere niederländische Kunst zurück<sup>507</sup>; die Biographie und die Kunst des Dargestellten weisen in die gleiche Richtung, insbesondere nach Brügge. Heinrich Kohlhaussen führt den Goldschmied, ebenso wie Panofsky oder Anzelewsky, als „*einen geradezu idealen Mittelsmann*“ an<sup>508</sup>, der, angesichts dieser kunsthistorischen Bedeutung, als schwer arbeitender Goldschmied kaum angemessen zu qualifizieren ist. Unabhängig davon orientiert sich das in der Zuschreibung durchaus umstrittene Schlüsselfelder Schiff (**Abb. 64a/b**)<sup>509</sup> am Entwurf eines Brügger Goldschmieds, der nachweislich für den burgundischen Hof gearbeitet hat und zwischen 1465 und 1490 als Stecher Meister W mit der Hausmarke tätig war:

*„Sein Blatt eines hochaufgebauten Dreimasters hat dem Schlüsselfelderschen Silberschiff zur Vorlage gedient, dessen Vollbesetzung mit 74 Matrosen, Soldaten und Zivilisten an ein Entremet des Fasanenfestes erinnert und (...) in mancher Hinsicht an den Goldschmied Albrecht Dürer denken läßt.“<sup>510</sup>*

Kohlhaussen vermutet, daß Dürers Vater die Vorbereitungen für das Fasanenfest von 1454 „*miterlebt*“ hat. Darüber hinaus hat er das berühmte Goldschmiedewerk über das Statuettenattribut mit der Portraitzeichnung verbunden:

*„Der Goldschmied Albrecht Dürer, der Vater unseres Malers, starb am 20. September 1502. Mätthäus Landauer, der den Sohn beschäftigte, könnte 1501 auch dem Vater den Auftrag für das Silberschiff erteilt haben. Zu dieser Vermutung veranlassen uns*

<sup>507</sup> Zum burgundischen, italienischen und süddeutschen Festwesen der frühen Neuzeit im Hinblick auf die deutschen Tafelaufsätze des 16. Jahrhunderts vgl. weiterführend Lehne 1985, S. 8-14, zum Fasanenfest S. 9f. Zur burgundischen Entremets-Kultur und Goldschmiedekunst vgl. Franke 1997 u. Eikermann 1997.

<sup>508</sup> Kohlhaussen 1968, S. 264.

<sup>509</sup> Lehne 1985, S. 300-302, Kat. Nr. 39 (Schlüsselfelder Schiff; Zuschreibung: Dürer d.Ä. oder Krug-Werkstatt)

<sup>510</sup> Kohlhaussen 1968, S. 264 u. 268 (um 1480 datierter Stich des Meisters W mit Hausmarke); monographisch grundlegend zum Typus Oman 1963, hier Fig. 15.

*folgende Beobachtungen: Der niederländische Stich als Vorlage für das Silberschiff erscheint uns bei einem Goldschmied nahezu selbstverständlich, der seine Lehrjahre in den Niederlanden absolviert hatte, 'bei den grossen künstern' wie sein berühmter Sohn in der Familienchronik berichtet hat. Von diesem Vater gibt es ein Bildnis um 1486 (...), das Panofsky mit guten Gründen für ein Selbstbildnis des Goldschmiedes hält (W. 3). Doch einerlei, ob es sich um eine Selbstdarstellung oder ein Bildnis von der Hand seines Sohnes handelt, in jedem Falle ist die Betonung der Kleinplastik auffällig, die auf die Vorliebe des Goldschmiedes zielt. Das paßt zu dem Schöpfer unseres Silberschiffes, dessen wesentliches Element die 74 lebendigen Figürchen bilden.*<sup>511</sup>

Das Schlüsselfelder Schiff steht bekanntlich in der Tradition spätmittelalterlicher Silberschiffe, wurde aber im Gegensatz zu den meisten von ihnen nicht als Gewürzbehälter, sondern als Trinkgefäß konzipiert. In dieser Funktion hat das Werk eine der für das 13. Jahrhundert nachgewiesenen „Ureigenschaften“ der Tafelschiffe entgegen der Annahme von Oman bewahrt, der *„diese Bestimmung vom 14. Jahrhundert ab mangels Eignung für diesen Zweck ausgeschieden“* hat.<sup>512</sup> Mit seiner Entstehungszeit um 1500, seiner profanen Funktionalität, seiner patrizischen Auftraggeberschaft und Herstellung in Nürnberg ist das Schlüsselfelder Schiff in jedem Fall eine Inkunabel für das als deutsches Spezifikum angesehene Typenspektrum des „wunderlichen Trinkgeräts“ und zugleich ein Frühwerk der deutschen Renaissancegoldschmiedekunst, denn was in Frankreich als Gewürzbehälter dem höchsten Adel gebührte (**Abb. 55c u. 56**), hat, in modernisierter, authentischer Form eines komplett ausgestatteten Segelschiffes, nachweislich um 1500 in Deutschland die bürgerliche Tafel geschmückt. In der Statistik der erhaltenen, *„rund 5000“* Goldschmiedearbeiten aus gotischer Zeit, die Stilgeschichte stützt sich auf *„etwa 2000 Meßkelche“* und *„500 Monstranzen“* für den mitteleuropäischen Raum, erscheint das *„Verhältnis von kirchlichen und weltlichen Goldschmiedearbeiten“* für Johann Michael Fritz besonders bemerkenswert, denn im *„erhaltenen Bestand finden sich nur 11 % weltliche Werke.“* Die Schlußfolgerung lautet:

<sup>511</sup> Kohlhaussen 1968, S. 270.

<sup>512</sup> Weiterführend ebd. S. 266-272, hier S. 269; Oman 1963, S. 2f. konnte anhand zeitgenössischer Dichtungen Schiffe als Weinbehälter auf der höfischen Tafel des 13. Jahrhunderts nachweisen; zu gleicher Zeit dienten Schiffe bereits auch als Reliquiar. Die kennzeichnende, politische Funktion wird an dem Schiff links vor dem tafelnden Herzog von Berry im Stundenbuch der Brüder Limburg ersichtlich; vgl. Abb. 55c. Unter "Tafelsilber" führt Hernmarck 1978 unter anderem die "Großen Salzgefäße" aus dem Zeitraum von 1490-1600 meist englischer Provenienz sowie die Sonderform der "Silberschiffe (Nefs)", darunter das Schlüsselfelder Schiff (Nr. 393); zum Werk vgl. auch Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 1: „Albrecht Dürer d.Ä. (?)“.

*„Daß hier eine vollkommene Verdrehung der ursprünglichen Situation vorliegt und daß vielmehr ein umgekehrtes Zahlenverhältnis -90 % weltlich und 10% kirchlich- der historischen Wirklichkeit näher kommt, wird an anderer Stelle zu erläutern sein.“<sup>513</sup>*

Im Hinweis auf die Spannweite profaner mittelalterlichen Goldschmiedekunst sprach Fritz auch das Thema der „gemalten Goldschmiedekunst“ an, ohne dies weiter zu verfolgen, weil es ein eigenes umfassendes Themengebiet darstellt:

*„Im Gegensatz zu den kirchlichen Geräten ist die Überlieferung der weltlichen Gegenstände so lückenhaft, daß hier von vornherein auf eine Typologie verzichtet werden muß. Sie wäre – wenn überhaupt – nur möglich unter Heranziehung von Wiedergaben auf Gemälden und Miniaturen, und dann auch nur für die Spätgotik. Für die Nomenklatur müßte eine Fülle von schriftlichen Quellen zu Hilfe genommen werden, wobei unklar ist, wieweit diese zur Klärung der anstehenden Fragen nützlich sind.“<sup>514</sup>*

Es wird weiter fraglich bleiben, ob Albrecht Dürer d.Ä. das Schlüsselfelder Schiff eigenhändig gemacht hat oder welche erhaltenen Werke überhaupt aus seiner Werkstatt stammen.<sup>515</sup> Die Statuette, die er in Händen hält, erinnert ebenso an Deckelpokalbekrönungen, die zwischen 1480 und 1500 in Nürnberg entstanden sind (**Abb. 65a/b u. 66a/b**). Ein bedeutender Kollege des älteren Dürer ist der Goldschmied Hans Krug d. Ä., dem 1484 das Nürnberger Meisterrecht zugesprochen wurde, der als Goldarbeiter eingetragen war, von 1494 bis 1509 das Amt des Schaumeisters ausübte und nach 1516 verstarb.<sup>516</sup> Hans Krug ist der älteste Goldschmied, der in Johann Neudörfers Nachrichten Erwähnung findet, d.h. zeitgenössisch als Künstler bewertet wurde.

Noch bevor Giorgio Vasari 1550 die Erstausgabe seiner Vitensammlung publizierte, die für Udo Kultermann die *"erste umfassende Sammlung von Künstlerbiographien"* ist<sup>517</sup>, hatte der Nürnberger Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer (**Abb. 349**), der *"Begründer der deutschen Schönschreibkunst"* und *"Begründer der Nürnberger Kunstgeschichte"*, im Jahre

---

<sup>513</sup> Fritz 1982, Abschnitt „Statistik des Erhaltenen“, S. 30-34, hier S. 33; weiterführend Kap. „Weltliche Werke“, S. 79-87 (Abschnitte: Schmuck, Schaukredenzen, Turnier-, Schützen- und Lotterieprie, Geschenke aller Art, Beschaffen der Geschenke, Ausleihen von Silbergeschirr, Tafelsilber auf Reisen, Verwendung, Aufbewahrung).

<sup>514</sup> Ebd. Kap. „Versuch eines kunsthistorischen Überblicks“, S. 133-157, Abschnitt „Typen und Typenreihen“, S. 143-45, hier S. 144 u. weiterführend E. Benesch: Gold- und Silbergefäße im Spätmittelalter, Diss. Jena 1957.

<sup>515</sup> Zur Zuschreibungsproblematik ebd. Kap. „Möglichkeiten und Probleme einer kunsthistorischen Einordnung“, S. 110-32, bes. S. 115-19 (Abschnitte: Zuordnung weltlicher Goldschmiedearbeiten, Probleme einer vergleichenden Stil- und Formenanalyse, Gliederung nach Typen) sowie S. 130f. (Abschnitt: Persönlicher Stil eines Goldschmiedes, einer Stadt, einer Landschaft?).

<sup>516</sup> Lehne 1985, S. 300-302, Kat. Nr. 39 (Schlüsselfelder Schiff; Zuschreibung: Dürer d. Ä. oder Krug-Werkstatt).

<sup>517</sup> Kultermann 1981, S. 37f.; Kultermann 1987, S. 71.

1547 ein Manuskript verfaßt<sup>518</sup>, das um 1600 durch spätere Ergänzungen und Nachträge von Andreas Gulden (gest. 1683) bis über sein Todesjahr hinaus erweitert wurde. Neudörfer behandelt namentlich folgende Goldschmiede in eigenen, meist wenige Zeilen langen Abschnitten: Hans Krug d. Ä. (Nr. 31), Hans Glim (32), Ludwig Krug (34), Melchior Bair (35), Wenzel und Albrecht Jamnitzer (36) und Jakob Hofmann (37).<sup>519</sup> Wenn man sich im Hinblick auf einen zeitgenössischen Kunstbegriff fragt, ob Neudörfer die Goldschmiederei als Kunst oder Halbkunst begreift, dann können noch Zweifel bei Hans Krug (S. 118f., Nr. 31: "Goldschmid") bestehen, über den er schreibt:

*"Dieser alte Krug war in allem Dem so zum Goldschmidhandwerk gehörig, geschickt und erfahren, sonderlich aber war er des Kornens, Probirens, Schmelzens und Scheidens ganz hoch berühmt, darum ihn denn auch ein erber Rath, als die Schau noch unterm Rathhaus war, zu seinem Schaumeister gemacht hat. Er verliess zwei kunstreiche Söhne und starb 1514."*

Hier ist zum einen von Handwerk und zum anderen von kunstreichen Söhnen die Rede, was nicht bedeutet, daß damit tatsächlich auf eine gattungshierarchisch höhere Kunst verwiesen wird, denn der "kunstreiche" älteste Sohn Hans Krug d.J. (S. 121, Nr. 33) war „nur“ Eisengraber ("Münzeisenschneider" oder Münzstempelfertiger) sowie Hersteller von "Probierwagen" (Abb. 233-236, 285, 286 u. 318). Schon das Gesamtkonzept der Nachrichten legt es nahe, zurückhaltend mit einem zu eng gefaßten Kunstbegriff bei Neudörfer umzugehen. Er versteht die Produkte aller aufgeführten mechanischen Berufe im mittelalterlichen Sinn als Kunst, räumt also der handwerklich-technischen Leistung ein großes Gewicht ein und leitet sein Kunstverständnis wesentlich vom "Können" ab, wie er auch immer wieder betont. Auf Hans Krug d.Ä., dessen grundlegende Kenntnisse in Technik und Material bestechen, kommt Neudörfer zunächst auf einen heute unbekannten Goldschmied namens Hanns Glim zu sprechen, der, wie mancher italienische „Bildhauer“, auf getriebene Silberreliefs und Kupferstiche spezialisiert war; möglicherweise ist er für Dürers berühmte „Meisterstiche“ mit verantwortlich (S. 120, Nr. 32: „Goldschmid“):

*„Dieser Glim ist in den grossen Werken der silbernen Bilder von ganzen Stücken zu treiben hoch berühmt gewest, dazu hat er viel Kupfer und Kunst gestochen, derhalben auch Albrecht Dürer mit ihm in guter Verwandtnuss war ...“*

Es folgt der Kommentar zum zweiten Sohn des älteren Krug, dessen Arbeiten, zusammen mit Albrecht Dürer d.J., als Werke der „Dürer-Krug-Werkstatt“ verzeichnet worden sind. Das

---

<sup>518</sup> Neudörfer/Lochner 1875, S. If. (Einleitung).

<sup>519</sup> Mit Jakob Hofmann und Wenzel sowie eventuell Albrecht Jamnitzer sind drei weitere Goldschmiede genannt, die in der Portraitgeschichte des Renaissancegoldschmieds prominent vertreten sind; vgl. Abb. ?, ? u. ?.



vielfältige Künstlertum der Goldschmiede tritt, zusammen mit dem internationalen Ruhm des Meisters, deutlich hervor:

*"34. Ludwig Krug, Goldschmid. Ich könnte nicht erdenken, was diesem Ludwig Krug, obvermelten Krugen Sohn, an Verstand der Silber und Gold arbeit, im Reissen, Stechen, Graben, Schmelzen, Treiben, Malen, Schneiden, Conterfetten, sollt abgangen seyn, denn was obgemelter Frey (Nr. 30: "Vorlagenlieferant") von Kupfer, Bildnissen und Wassertreiben gemacht, das hat der aufs künstlichst von Silber getrieben, geschnitten und zu wegen gebracht. Was er aber in Stein, Camel und Eisen schnitt, das war auch bei den Wahlen (Wälschen) löblich. Er hatte einen scharfsinnigen Kopf zu philosophiren. Als aber Herr Melchior Pfinzing, Probst zu St. Sebald, welcher fürwahr von Kaiser Maximilian her im Giessen und andern Künsten begierig und verständig war, den Hanns Schwarzen von Augsburg (der dann zu der Zeit in Holz für den besten Conterfetter geachtet wurde) im Pfarrhof bei ihm hatte, war ich dabei, dass er zu diesem Schwarzen sagte, er sollt ihn conterfetten in Holz, so wollt er ihn dagegen einwärts in Stahl konterfetten, daraus man schliessen mag, was dieser Ludwig Krug für ein Künstler gewesen ist."*<sup>520</sup>

Der Goldschmied Ludwig Krug ist in den Augen von Neudörfer ein großer *"Künstler"* gewesen ist. Er begründet dies (1) mit dem theoretischen Wissen (*"Verstand"*) über die Verarbeitung der Edelmetalle Silber und Gold, (2) mit der praktischen Beherrschung künstlerischer Grundtechniken wie *"Reissen"* (Zeichnen und Entwerfen) und *"Conterfetten"* (Portraitieren, Abzeichnen), (3) mit der Beherrschung von Spezialtechniken der Herstellung und Gestaltung von Werken der Goldschmiedekunst wie *"Graben"* (Ziselieren, Gravieren), *"Treiben"* (Punzieren) oder *"Schmelzen"* (Email), (4) mit der Beherrschung verschiedener Materialien als Bildträger, (5) mit der Fähigkeit etwa zweidimensionale Bildvorlagen in ein anderes, dreidimensionales Medium bzw. einen anderen Werkstoff zu übertragen, (6) mit einer schöpferischen Fähigkeit, wenn man den Satz *"er hatte einen scharfsinnigen Kopf zu philosophiren"* in Bezug auf seine Kunst verstehen will. Es deckt sich mit der Durchlässigkeit von Neudörfers Gattungsbegriffen und seiner Wertschätzung Krugs, wenn er den fließenden Übergang oder die enge Verwandtschaft zu den benachbarten Künsten von Druckgraphik (*"Stechen"*) und Malerei (*"Malen"*) sowie zu Münz-, Stempel- und Medaillenkunst (*"Schneiden"*) betont. Diese, insbesondere nach der Erfindung des Kupferstichs nunmehr gattungsübergreifende Tätigkeit, wurde im ersten Kapitel ausgehend von Eligius (Münzen) etwa an den Tragälteren des Roger von Helmarshausens (Gravur, Niello) oder des Eilbertus von Köln (Email), d.h. schon für den hochmittelalterlichen Goldschmied verzeichnet. Andererseits konstituiert sich Neudörfers Kunstbegriff in der Episode zwischen Krug und Hans Schwarz, einem Künstlerwettstreit zwischen Augsburg und Nürnberg in Holz und

Metall, den Krug für sich durch die größere Schwierigkeit in der Verarbeitung des Materials gewinnt. Sollte man überregionale Bekanntheit als Voraussetzung für echte Kunst ansehen, so verdient Neudörfers Bemerkung Beachtung, daß die Werke Krugs auch *"bei den Wahlen"*, also in Italien, *"löblich"* waren. Etwas anderes gibt es an dieser Stelle deshalb nochmals zu bedenken. Neudörfers Rede über Ludwig Krug, er habe nicht nur "Verstand", sondern auch *"einen scharfsinnigen Kopf zu philosophiren"*, kann als schöpferische Leistungsfähigkeit, als künstlerische Innovationsfreude oder als Erfindungsgabe verstanden werden. Dadurch würde sich der veranschlagte Kunstbegriff über das theoretische Wissen von technischen Verfahren und Werkstoffen sowie zur manuellen handwerklichen Umsetzung um die Kreativität zur freien Gestaltung erweitern, deren Grundlage die Zeichnung ist. In seinem Corpus zur europäischen Goldschmiedekunst zwischen um 1500 bis um 1620, die sich nur im Titel auf die Zeit des internationalen Manierismus nach 1540 beschränkt, gab John F. Hayward eine Qualifizierung und Klassifizierung der Renaissancegoldschmiede, die er, ausgehend vom erhaltenen Werk und nicht von Neudörfer, auch am Beispiel Ludwig Krugs begründet hat, der die Reihe der verzeichneten Meister tatsächlich für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts chronologisch eröffnet:

*„Benvenuto Cellini, the most famous goldsmith of all time, was a goldsmith of the Renaissance before he became one of the leading protagonists of Mannerism. He also produced lengthy and instructive treatises on his art, as did subsequently the German masters, Wenzel Jamnitzer and Hans Lencker, and the Spanish master, Juan de Arfe. The Renaissance artist par excellence was a person of universal genius; the Renaissance goldsmith also possessed a wide range of competence. Many other examples will be referred to in course of this book, but Ludwig Krug of Nürnberg can be taken as a typical master goldsmith of his time. He followed the same craft as his father, worked flat plate, modelled and cast silver statuettes: He is recorded as a sculptor in stone from 1514, as a bronze sculptor from 1515, as a draughtsman and engraver from 1516 and finally as a designer of woodcuts and metal die-cutter between 1525 and 1527. He is believed to have been a painter as well, though no paintings from his hand have as yet been identified.“*<sup>521</sup>

Hayward hebt hier, bevor er auf Ludwig Krug als Repräsentanten eines typischen Renaissancegoldschmieds in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zu sprechen kommt, zunächst die bekanntesten Theoretiker unter den manieristischen Meistern der zweiten Jahrhunderthälfte heraus. In der Geschichte der kunsttheoretischen Literatur von Goldschmieden ist für diese Arbeit damit zunächst der große Bogen von Roger/Theophilus

---

<sup>520</sup> Neudörfer/Lochner 1875, S. 124f., Nr. 34.

über Ghiberti bis zu Cellini geschlagen, dessen Traktate über die Goldschmiedekunst und über die Skulptur 1568 in Florenz erschienen sind. In Nürnberg veröffentlichten Hans Lencker und Wenzel Jamnitzer 1567 und 1568 ihre „Geometrie-“, bzw. „Perspektivbücher“. Außerdem erschien 1568 die Erstausgabe des „Ständebuches“ in Frankfurt/M., das eine Gemeinschaftsarbeit des Druckers und Verlegers Gustav Feyrabend, des Schuhmacherpoeten bzw. Meistersingers Hans Sachs sowie des Goldschmieds, Holzschneiders und Kupferstechers Jost Amman ist; zudem ist das Buch einem städtischen Goldschmied, eben Wenzel Jamnitzer, gewidmet (**Abb. 346**). Insbesondere für die beiden Nürnberger Goldschmiede Jamnitzer und Lencker wäre mit dem schriftlichen Werk Albrecht Dürers d.J. zunächst ein weiterer Meilenstein anzuführen, den Cellini als Goldschmied, konkret als größten Künstler des Kupferstichs (Niello), aber nicht als Theoretiker verzeichnet hat. Er hätte darauf hinweisen müssen, daß die großen italienischen Künstler, nicht die Höflinge und Dilettanten, ihre wissenschaftlichen „Geheimnisse“ der Perspektive und Proportionslehre über die Lebenszeit Dürers hinaus vor der Öffentlichkeit verborgen hielten.

Kaiser Friedrichs Sohn Maximilian, der seit 1486 deutscher König und seit 1493 Kaiser war, gilt als erster bedeutender Kunstförderer des Hauses Habsburg. Er nahm Maler, Bildhauer, Miniatoren, Holzschneider, Stecher, Drucker, Medailleure, Waffenschmiede, Steinschneider, Teppichwirker, Sticker, Tischler und Baumeister in seine Dienste. Ein *„Dutzend Goldschmiede und Juweliere war unablässig tätig, um die Unmengen an Tafelsilber, Schmuck und Schaustücken herzustellen, die der kaiserliche Hof benötigte, wo immer er sich aufhielt.“*<sup>522</sup> 1497 befreite Maximilian, der selbst wie sein Vorgänger noch keine Hofwerkstätten betrieben und auswärtige Meister beschäftigt haben soll, zwei Goldschmiede vom Zunftzwang, denn er erlaubte ihnen im Reich *„vom messing zu vergulden und ir abenthewr und arbit mit ketten, ringen und anderm zu treyben“*; darüber hinaus gewährte er ihnen jegliche Gnade und Freiheit, besonders wenn sie am Hofe arbeiten.<sup>523</sup> In Nürnberg hatte die Familie Lindenast nach 1450 *„für nahezu ein Jahrhundert“* das ständig umkämpfte Privileg, *„goldschmiedehaft feine Kupferarbeit mit Vergoldung und Versilberung herzustellen. Der bedeutendste dieser Sippe, Sebastian Lindenast d. Ä., ist als Schöpfer des ‘Männleinlaufens’, das heißt der teilweise beweglichen Figuren der 1506-09 geschaffenen Kunstuhr mit den Kupferplastiken Karls IV., der sieben Kurfürsten [...] bekanntgeworden.“*<sup>524</sup>

<sup>521</sup> Hayward 1976, S. 78; zum Werk Ludwig Krugs vgl. S. 98f. u. Pl. 269f; zu Cellini S. 81f. sowie 172-174, Pl. 311-320 (Saliera); zu Juan de Arfe S. 192f. u. Pl. 412; zu Wenzel Jamnitzer S. 203-206 sowie 208-215 u. Pl. 416-435 u. 437; zu Lencker S. 223 u. Pl. 491.

<sup>522</sup> Habsburg 1997, S. 91 ohne Nachweise.

<sup>523</sup> Warnke <sup>2</sup>1986, S. 90.

<sup>524</sup> An Lindenasts Nachlaßinventar wurde die *„Spannweite seines Werkes betont“*: Brustbilder, versilberte Relieftafeln, Kannen, Konfektschalen, versilberte Becken und Teller, vergoldete Pokale, Monstranzen usw.; vgl. Kohlhaussen 1968, S. 286f. u. 293-95, Kat. Nr. 347-351 m. Abb.

Neudörfer behandelt Sebastian Lindenast als „Kupferschmied“ nach einzelnen Mitgliedern der Vischer-Werkstatt (Rothschmiede):

*„Dieser Lindenast hat nichts anders denn von geschlagenen und getriebenem Kupfer gearbeitet, daraus machte er Gefäss allerlei Manier, als wäre es von Gold und Silber getrieben, derhalben ihm Kaiser Maximilianus höchst löblicher Gedächtniss, dass er seine Kupferarbeit vergulden und versilbern möchte, gnädiglich privilegiert, welch Privilegium hernach seinem Sohn Sebald, den er verliess, abgeschlagen wurde zu gebrauchen, und hat an der Capellen am Markt oben an der Uhr Kaiser, die sieben umgehenden Churfürsten, den Ehrenherold, die vier Posauner, die zwei Männlein so schlagen, und die andern zwei Männlein, da das eine läutet, und das andere die Uhr umwendet, von Kupfer gemacht und trieben, und hab ihn darum desto lieber zu diesen Künstlern gesetzt, da er und Peter Vischer Rothschmid der älter, auch der vorgemelte Meister Adam Kraft Streinmetz, gleich mit einander aufgewachsen und wie Brüder gewesen sein, sind auch alle Feiertag in ihrem Alter zusammen gegangen, sich net anders als wären sie Lehrjungen, miteinander geübet, welche Uebung und ihr Aufreissung noch zu weisen ist, sind auch allemal, ohne einiges Essen und Trinken, freundlich und brüderlich von einander geschieden.“<sup>525</sup>*

Unter den erhaltenen, goldschmiedeartigen Werken Sebastian Lindenasts d.Ä., der um 1460 in Nürnberg geboren wurde, 1490 Meister war und 1526 verstarb, ragt *„ein erstaunliches Kunstschaustück“*, ein Deckelbecher (**Abb. 67a/b**) in Form eines gequadrten Rundturmes auf drei phantastischen Burgen mit einer turmbewehrten Zinnenmauer als Fuß, einer zweiten in der Mitte des Corpus und einer hochgebauten Stadt als Deckel heraus. Als Gefäßkern (Cuppa) wählte Lindenast das Wahrzeichen Nürnbergs, den runden, gequadrten Vestnerturm, der schon 1313 in der Mitte der Burg genannt wird und bis 1561 von vier Seitenerkern flankiert wurde, deren Anbringung das Gefäß überliefert.<sup>526</sup> Die Vergoldung von Kupfer, so schreibt Lochner bezüglich Lindenast, stand zu den *„Ordnungen der Goldschmiede geradezu im Widerspruch“*, es *„war auf’s Strengste verboten, anderes Metall als Silber zu vergolden, wofür solche Fälle, wo eine Ausnahme gemacht oder beantragt wurde, das beste Zeugnis geben.“*<sup>527</sup> In seinem kurzen Abschnitt „Verarbeitung von Kupfer“ behandelt auch Fritz das Versilbern und Vergolden von Kupfer als ein mancherorts sprichwörtlich *„heißes Eisen“*, dessen Verarbeitung 1365 in München

<sup>525</sup> Neudörfer/Lochner 1875, S. 37, Nr. 9 (Lindenast); S. 21, Nr. 6 (Peter Vischer d.Ä.); ergänzend auch S. 10-12 (Adam Kraft).

<sup>526</sup> Zu Lindenast Kohlhaussen 1968, S. 286-295, hier S. 287 u. Nr. 349; zum Becher und weiterführend C. Oman: German and Swiss domestic silver of the gothic period, London: Victoria & Albert Museum 1960, Pl. 16-20.

<sup>527</sup> Zum Streit zwischen den Nürnberger Goldschmieden und der Familie Lindenast, der sich aus Ratsverlässen und Beschwerden sehr genau rekonstruieren läßt, vgl. ausführlich Neudörfer/Lochner 1970, S. 37-48.

(Kennzeichnungspflicht), wiederholt 1397 in Köln oder 1482 in Straßburg (Verbote) mit Sonderstatuten bedacht wurde.<sup>528</sup> Im Jahre 1400 wandte sich die Stadt Köln an die Stadt Frankfurt, sie möge doch die Herstellung kupferner vergoldeter Ringe nach dem Vorbild von Paris verbieten.<sup>529</sup> In der am 13. Juni 1464 begonnenen Reihe von Ratsbeschlüssen ist in Nürnberg am 16. Juli 1511 ein Erlaß ergangen, der die Produktion Sebastian Lindenasts stark einschränken sollte.<sup>530</sup> Zwei Jahre später musste sie „*insonderheyt zugegeben*“ werden, denn dem Goldschmied war 1513 in Brüssel „*ein kaiserliches Privileg*“ zur Vergoldung von Kupferarbeiten erteilt worden. Maximilian sprach damit zugleich die Erlaubnis aus, beliebig viele Gesellen zu beschäftigen. Damit ist Lindenast das Beispiel für eine in höfischer Bindung gründende Monopolstellung einzelner Werkstätten außerhalb zünftiger Ordnungen.<sup>531</sup> Zugleich ist ein spezifischer (Hof-) Künstlertypus angesprochen, der, im Gegensatz zu den „*eigentlich Bestallten*“, seinen Aufenthalt nicht bei Hof zu nehmen hatte, in diesem Fall also in der Stadt seßhaft war. Im Jahre 1500 stellte Kaiser Maximilian etwa auch Jacopo de' Barberi als „*Contrafeter*“ und „*Illuministen*“ unter der ausdrücklichen Konzession an, „*das er sein wesen zu Nüremberg haben*“ darf. Unter seinen Nachfolgern wurden Hans Wessel 1558 als Gießer und Goldschmied „*vom Haus aus*“ bestellt oder Hans von Aachen 1592 zum Kaiserlichen Kammermaler „*von Haus aus*“ ernannt. Die „freie“ Wahl des Arbeitsplatzes ist ein Charakteristikum frühneuzeitlicher Künstlerkarrieren und viele Künstler scheinen nicht nur den Status, sondern insbesondere den damit verbundenen doppelten Absatzmarkt bewußt angestrebt zu haben, der einzelnen Goldschmieden seit dem 12. Jahrhundert bescheinigt wird. Im Jahre 1515 stellte Kaiser Maximilian für den gelernten Goldschmied Albrecht Dürer d.J., der diesem Handwerk durch Entwurfstätigkeit Zeit seines Lebens eng verbunden blieb und die erste Phase der Nürnberger Goldschmiedekunst, zugleich der deutschen Renaissance, von um 1500 bis um 1540 als „Dürerzeit“ nach

---

<sup>528</sup> Die Verarbeitung von Kupfer gehört bei Roger/Theophilus ganz grundsätzlich und traditionell zur Metallurgie des Goldschmieds, der sich im Mittelalter und der beginnenden Neuzeit zunächst nicht auf die Verarbeitung von Gold und Silber als den Edelmetallen für die Schmuckherstellung beschränkt.

<sup>529</sup> Fritz 1982, S. 42f.

<sup>530</sup> „*Als sich das Handwerk der Goldschmid abermals bei einem erbern Rath beklagt haben über Sebastian Lindenast, dass sich der mit seiner Arbeit und Vergulden des Kupfers, Messings und Silbers zu Nachtheil ihrem Handwerk gebrauchen soll ettwovil beschwerlicher Betrieglichkeit, mit Bitt, das abzustellen, hat ein erber Rath auf Verhör seiner Antwort sich der Sachen lassen erkundigen und dabei Das, so in verschiener Zeit bei einem erbern Rath vergünstigt und zugelassen ist, besichtigt und darauf ertheilt, dem Handwerk der Goldschmid nachfolgenden Entscheid und Läuterung anzusagen, und nemlich, dass demselben Lindenast zugelassen sei, dass er mitsamt einem ungefährlichen Lehrjungen, den er je zu Zeiten hat und nicht mehr Personen ihm verwandt als Knecht oder andere, kupferne Werk zu Trinkgeschirren bilden und andern, ausserhalb nachvermelter Stück machen und die vergulden mag. Doch soll er denselben Stücken allen, so er also verguldt, einen offen sichtbaren Spiegel, der unter einem Pfennig nicht breit sei, lassen. Ihm soll auch verboten seyn, kein Silber oder Messing wenig oder viel zu vergulden. Desgleichen soll er auch kein klein Stück von Kupfer, als Senkel, Spangen, Ketten, Ringlein und dergleichen machen oder vergulden, dazu auch soll er kein Stück gross oder klein in seiner Werkstatt vergulden, das Fremde gemacht und ihm zubracht hätten, sondern allein die Stück, die er und sein Lehrjünger in seiner Werkstatt gemacht und gearbeitet haben*“, zitiert nach Neudörfer/Lochner 1547/1970, S. 42f.

<sup>531</sup> Warnke <sup>2</sup>1986, S. 92.

einhelliger Meinung geprägt haben soll, ein Leibgeding in Höhe von 100 Gulden jährlich aus, um dessen Fortsetzung sich Dürer zu Beginn seiner niederländischen Reise anlässlich der Aachener Krönungsfeierlichkeiten 1520 zunächst erfolgreich bemüht hat. Es sind die Künstler „von höchstem Ruhm und Rang, die sich durch Hofbeziehungen ihre bürgerliche Unabhängigkeit zu sichern vermochten: Dürer, Raffael, Michelangelo, Tizian, Tintoretto, Anthonis Mor, Franz Floris, später etwa Rubens und Tiepolo.“<sup>532</sup>

In mittelalterlicher Manier bewahrte Maximilian seine Besitztümer und Sammlungsgegenstände in Truhen und Gewölben auf. Er besaß keine Sammlungsräume, die, wie im Fall der französischen Könige, burgundischen Herzöge oder italienischen Markgrafen eine Stätte der Erholung oder des Studiums gewesen wären. Die authentische Illustration eines Schatzgewölbes, das sakrale und profane Werke räumlich vereinigt, findet sich auf einem Holzschnitt der Ehrenpforte von 1517-1518 (**Abb. 68a**), der die wahrscheinlich älteste Darstellung eines Sammlungsraumes nördlich der Alpen zeigt (**Abb. 68b**).<sup>533</sup> Die memoriale Anlage der Sammlung in Wiener Neustadt erklärt ein Gedicht:

*"Den grosten schatz hat er allem  
Von silber gold vnnd edel stem  
Von perlem gut auch köstlich gwat  
Als nie keim fürsten ward bekannt  
Dauon tzu gotes dienst vnnd eer  
Vil geben hat vnd gibt noch mer"*<sup>534</sup>

Gehörten die erhaltenen Goldschmiedewerke des Mittelalter in der Regel in kirchliche Schatzkammern, wo sie sich auch erhalten haben, so steht das Schatzkammergewölbe Maximilians I. exemplarisch für den Beginn höfischen Sammelwesens außerhalb Italiens und in dynastischer Nachfolge Burgunds bzw. Frankreichs: Der Bestand differenziert sich noch nicht in einen sakralen und einen profanen Bereich; der Fundus verbindet Kirchenschatz und höfische Schatzkammer. Unter den profanen Goldschmiedewerken vor der linken Wandseite befinden sich mehrere Deckelpokale. Aus den Besitz des Kaisers stammt der "Maximilianspokal", der um 1510 nach einem Entwurf Dürers als Deckelpokal entstanden ist (Wien, Kunsthistorisches Museum).<sup>535</sup> Der „Maximilianspokal“ (**Abb. 69a/b**), mit dem kaiserlichen Wappen im Deckelinneren, verbindet einen traditionellen mittelalterlichen

---

<sup>532</sup> Ebd. S. 94.

<sup>533</sup> Scheicher 1979, S. 52ff. weiterführend zu Maximilian; S. 33ff. zu den Ursprüngen des „modernen Sammelwesens“ in Frankreich mit König Charles V. (1337-1380) und seinem Bruder Jean Duc de Berry (1340-1416); S. 38ff. zu den Ursprüngen des modernen Sammelwesens in Italien, d.h.

„Scrittoio“ und „Studiolo“ ausgehend von Cosimo de' Medici (1389-1464).

<sup>534</sup> Ebd. S. 52; Habsburg 1997, Abb. 107.

Gefäßtypus (**Abb. 65a u. 66a**) mit einer neuen, der Natur entlehnten Formensprache. Die Buckel der Wandungen von Fuß, Cuppa und Deckel sind in naturalistischer Birnenform gebildet. Für Scheicher scheint der Pokal Dürers Forderung „*nach größtmöglicher Naturwahrheit in der Kunst vorwegzunehmen*.“<sup>536</sup> Allerdings läßt sich diese Vermutung kaum aufrecht erhalten, weil sie die Chronologie verkehrt.<sup>537</sup> Hingewiesen sei auf die Leuchterentwürfe auf einem Blatt der Apokalypse von 1498 (**Abb. 70**)<sup>538</sup> oder den Birnenpokal des „Großen Glücks“ von 1502 (**Abb. 71a/b**).<sup>539</sup> Es genügt somit der Blick auf zwei einschlägige Kapitel von Kohlhaussen, um die „Naturwahrheit“ in der Kunst Dürers von Seiten der Goldschmiedekunst unmittelbar aufzuzeigen. Der Rückbezug auf die burgundische Hofkultur, konkret die Tafelaufsätze, erscheint dabei zugleich in Analogie zur Sammlerideologie Maximilians, des Schwiegersohns Karls des Kühnen: „Dürer und die Tischbrunnen“ sowie „Der Einbruch von Naturformen, Dürer und die Krug-Werkstatt“.<sup>540</sup> Neben Dürer legen die Hans Frey zugeschriebenen und in die Zeit der Jahrhundertwende datierten Entwürfe, der „Tischbrunnenentwurf mit Bauer“ (**Abb. 72**), der „Tischbrunnenentwurf mit Moriske“ (**Abb. 73**) und der „Tischbrunnenentwurf mit Gemsjagd“, nahe, „*daß jene burgundische Ereignisfülle mit eingestreuten erotischen Akzenten um 1500 in Nürnberg ein- und durchgebrochen war*“.<sup>541</sup> Dürers berühmter Londoner Tischbrunnenentwurf mit Soldaten von um 1495 ist auf der Rückseite mit ausführlichen Maßangaben versehen.<sup>542</sup> Das Werk sollte vermutlich in Gold und Silber sowie Emailarbeit ausgeführt werden und als Tafelaufsatz dienen; dies wird aus der Kolorierung der Zeichnung ersichtlich: rote Strahlen und eine Hand mit Becher verweisen auf die Funktion als Weinspender (**Abb. 74**). Bald darauf, „*um und nach 1500, folgten jene vier Gestaltungen völlig eigenen Wuchses und unbeeindruckt von allen möglichen Wünschen seiner Umgebung, die in veränderter Form später Wenzel Jamnitzer in Bann schlugen und ihren letzten öffentlichen Ausdruck in Wurzelbauers Tugendbrunnen von 1589 fanden*.“<sup>543</sup>

Das älteste erhaltene, rein naturgestaltige Gefäß ist der mit dem „N“ der Stadt gemarkte Apfelpokal in Nürnberg (**Abb. 75**), „*der in seiner harmonischen Gestalt Dürers Erfindung*

---

<sup>535</sup> Habsburg 1997, S. 90ff., Abb. 106; zum Werk ausführlich Kohlhaussen 1968, Nr. 388.

<sup>536</sup> Scheicher 1979, S. 54f. m. Abb.

<sup>537</sup> Im Anschluß nur einige lose Beispiele publizierter (gedruckter) und gezeichneter Entwürfe Dürers.

<sup>538</sup> Kohlhaussen 1968, S. 352; zum Pokal der Babylonischen Hure (B. 73) vgl. S. 261 u. Abb. 402.

<sup>539</sup> Ebd. S. 352f.

<sup>540</sup> Ebd. S. 255-265 u. 351-371.

<sup>541</sup> Alle Erlangen, Universitätsbibliothek; vgl. ebd. S. 255-58 m. Abb. 395 u. 397f..

<sup>542</sup> Z.B. Anzelewsky 1988, Abb. 74.

<sup>543</sup> Kohlhaussen 1968, S. 264 und zusammenfassend S. 255-265 zum „Tischbrunnenentwurf mit Soldaten“ von um 1495 (London; W. 233), zum „Tischbrunnen mit Flechtstamm“ von um 1500 (Oxford, Ashmolean Museum; W. 946), zum Entwurf für „Zwei halbe Tischbrunnen“ von um 1500 (London, British Museum; W. 235), zum Entwurf für einen „Tischbrunnen und fünf Schäfte“ von um 1500 (London, Soane Museum) und zum „Brunnenentwurf mit Fahnenräger“ von 1527 (Wien, Kunsthistorisches Museum; W. 945) m. Abb. 399, 400, 403, 404 und 396.

ebenso preist, wie durch die Makellosigkeit seiner Ausführung die Kunstfertigkeit seines Meisters", der für Kohlhaussen Hans Krug d.Ä. sein könnte (Nürnberg, um 1510-15, Silber, getrieben, Einzelteile gegossen, teilvergoldet: nicht Fußunterseite und Kelchblattkrönchen des Deckels, GNM).<sup>544</sup> Ein weiterer Apfelpokal ist in Pirckheimers Inventar von 1531 verzeichnet und ein anderes, ebenfalls verlorenes Exemplar befand sich ehemals im Halleschen Heiltum (**Abb. 76**).<sup>545</sup> Letzteres Objekt setzte einen Entwurf Dürers ins Bild, der sich im Dresdner Skizzenbuch erhalten hat (**Abb. 77a/b**). Entgegen dem überlieferten Nürnberger Gefäß von um 1510-15, dessen apfelförmige Cuppa sich *"über Dreipaß auf hohem Stamm erhebt"*, zeigen Entwurf und Exemplar des Heiltums im Verzicht auf einen Schaft einen *"unmittelbar auf einem natürlichen Astring"* lagernden apfelgestaltigen Corpus. Im Entwurf des Skizzenbuches befindet sich zusätzlich seitlich der Frucht eine Schlange als Griff, eine Gestaltung die auch für den Apfelpokal aus Pirckheimers Besitz gilt, denn der Inventareintrag lautet: *"Silbervergoldeter Apfel mit einer daran gemachten Schlange"*.<sup>546</sup> Es muß dahingestellt bleiben, ob die Schlange an Pirckheimers Apfelpokal tatsächlich an der Seite angebracht war, was das Gefäß wie den Entwurf des Skizzenbuches und das Exemplar des Heiltums in die Nähe des Henkelkruges rückt, worauf auch der fehlende Schaft hindeutet, oder ob sich das Reptil auf dem Deckel befand, mithin also gar kein Henkel am Corpus angebracht war, weil die Griffpartie als Schaft ausgebildet wurde. Einen derartigen Typus aus Fuß, Schaft, Nodus, Cuppa und Deckel stellt in reinster Form der erhaltene Nürnberger Apfelpokal vor, dem allerdings das Schlangenmotiv fehlt. Er führt jedoch zu der ältesten Wiedergabe eines Apfelpokals, näher zum Zeitpunkt der eigentlichen "Erfindung" überhaupt zurück, die Dürer als solche auch ausdrücklich ausgewiesen hat. Bereits 1504 begegnet der Grundtyp des Apfelpokals in Dürers Florentiner Anbetung der Könige (**Abb. 78a-c**). Da am erhaltenen Gefäß die Schlange fehlt, wurde es von Schiedlausky folgendermaßen bewertet:

*"Das Thema des zum Kunstwerk gestalteten Apfels beschäftigte Dürer seit mindestens 1504. Dieses Datum trägt sein Gemälde (...), auf dem einer der Könige einen Apfelpokal hält. Dieser, wie auch die um 1507 datierbare Dresdner Skizze, besitzt aber einen seitlichen Henkel in Schlangengestalt, wohl in Anspielung auf den Sündenfall. Mit dem Fehlen der Schlange an dem Apfelpokal zeigt sich eine Hinwendung zum symbolfreien Naturalismus, der sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausbreitet."*<sup>547</sup>

<sup>544</sup> Ebd. Nr. 390 m. Abb. 534f.

<sup>545</sup> Ebd. Nr. 391 u. Abb. 536: Silbervergoldetes Gefäß in Apfelform nach Albrecht Dürer, Nürnberg, um 1510-1515, Deckfarbenmalerei, um 1526, Aschaffenburg, Schloß

<sup>546</sup> Ebd. S. 353.

<sup>547</sup> Vgl. Kat. Jamnitzer, Kat.Nr. 4 (Günther Scheidlausky: Unbekannter Nürnberger Goldschmied), S. 211: archivalisch (ohne Quellenangabe) ist aus dem Jahr 1491 *"ain vergülter apffel mit dryen plettern und einer nater"* überliefert; weiterführend zum Typus Hernmarck 1978, S. 85ff. u. Abb. 76ff.



Auch Kohlhaussen veranschlagt für den Apfelpokal der Anbetung (1504), den Entwurf des Dresdner Skizzenbuches (1507)<sup>548</sup> und den Apfelpokal aus dem Besitz Pirckheimers einen christlichen Symbolgehalt und verweist von hier auf den "symbolfreien Naturalismus", namentlich Jamnitzers Naturabgüsse der Jahrhundertmitte.<sup>549</sup> Allein am Beispiel der Naturabgüsse des Merckelschen Tafelaufsatzes wurde von einem unbekannten Verfasser berichtend festgestellt:

*"Es handelt sich hier um den ausgereiften, sog. Stil 'Rustique', wie E. Kris das genannt hat, in Wirklichkeit um eine Synthese von Kunst- und Naturformen ..."*<sup>550</sup>

Dürers Anbetung der Könige, 1504 von Kurfürst Friedrich dem Weisen von Sachsen bestellt und bis ins 17. Jahrhundert in der Wittenberger Schloßkirche aufgehängt, *"ist die erste klassische Komposition der deutschen Malerei."*<sup>551</sup> Der älteste König überreicht knieend einen goldenen, hausförmigen Schrein, dessen Wandung den heiligen Georg im Kampf mit dem Drachen in Gravur zeigt. Sein langhaariger Begleiter hält einen goldenen Buckelpokal in der Rechten. Dieser mittlere König wendet seine Aufmerksamkeit nicht der Mutter-Kind-Gruppe, sondern dem links von ihm postierten dritten König zu (**Abb. 78b**), der als einzige reine Ganzfigur der Hauptpersonen im Vordergrund sowie durch seine Platzierung als kompositorisches, axiales Pendant zu Maria herausgehoben ist. Dürers Mohrenkönig präsentiert mit der Rechten in Hinwendung zur Anbetungsgruppe den besagten Apfelpokal. Der Buckelpokal des hellhäutigen Königs, dessen Deckel von einer Eichel bekrönt wird, entspricht dem schon angesprochenen Pokaltypus, der bereits im 15. Jahrhundert, also vor Dürer, weit verbreitet war, ja den "klassischen" spätmittelalterlichen Pokaltypus überhaupt bezeichnet. Kohlhaussen setzt den "Beginn der spätgotischen Buckelperiode" angesichts fehlender Originale im Rückgriff auf Gemälde, Plastiken und Urkunden um 1450 an (Petrus Christus, Hl. Eligius, 1449; Dreikönigsaltar, Pleydenwurfschule, Nürnberg, um 1465, Nürnberg, St. Lorenz; Augustinerhochaltar, Nürnberg, 1487, Heilung des Besessenen, Nürnberg, GNM; Veit Stoß, Marienaltar, Krakau, 1477-89, Anbetung der Könige):

*"Um 1480 sollte dieser Buckeldekor in den großen Kannen und Pokalen seine bis um 1530 wirksame Blüte erreichen."*<sup>552</sup>

<sup>548</sup> Kohlhaussen 1968, Abb. 456 (Albrecht Dürer d.J., Entwurfszeichnung von sechs Pokalen, um 1507, Dresden, Landesbibliothek) u. 515 (Detail des Apfelpokals mit seitlichem Schlangenhaken).

<sup>549</sup> Kohlhaussen 1968, S. 353.

<sup>550</sup> Kat. Jamnitzer, Kat. Nr. 16, S. 221-223 m. Abb., hier S. 223.

<sup>551</sup> Anzelewsky 1988, S. 118f. m. Abb. u. S. 123 mit Hinweis: Dürers Anbetung wird von Heinrich Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers, 6. Aufl., München 1943, S. 161 als *"das erste vollkommen klare Gemälde der deutschen Kunst"* bezeichnet.

<sup>552</sup> Kohlhaussen 1968, Kap. "Das gebuckelte Gefäß", S. 296-350, hier S. 296. Hernmarck 1978, Kap. Pokale aus Gold und Silber, S. 88-104, hier S. 90, schreibt: *"Buckelpokale wurden nicht nur in Nürnberg hergestellt, aber da die meisten aus dieser Stadt stammen, sind wir versucht, zu glauben, daß der Typ hier seine eigentliche Prägung fand. Ganz sicher hat Nürnberg, das wirtschaftlich und kulturell damals in voller Blüte stand, einen entscheidenden Impuls ausgeübt."*

Der Pokal-Typus des blonden Königs erscheint auf dem Dresdner Skizzenblatt um 1507 zusammen mit dem Apfelpokal als naturalistischer Repräsentant der Moderne mit Schlange. Das Anbetungsbild zeigt diese gefäßtypologisch-stilistische Gegenüberstellung von alt und neu, von spätgotischem Buckelpokal und neuzeitlichem Apfelpokal, der in seiner ganzen Gestalt und nicht nur im Detailmotiv zur Naturform geworden ist. Abgesehen von der augenscheinlich dokumentierten Stilentwicklung, mit der das frühneuzeitliche Naturvorbild auch praktisch an die Seite der mittelalterlichen Vorlagenverarbeitung tritt (exemplum, simile), weist Dürer mit dem Apfelpokal auch auf einen bedeutungsgeschichtlichen Wandlungsprozeß hin, der für Deutschland an dieser Stelle zum Durchbruch gelangt. Kurz gesagt: Dürers Mohrenkönig führt als Horus Apollos die Hieroglyphe in die deutsche Kunst bzw. Goldschmiedekunst ein; die sich in den Schwanz beißende Schlange formt einen ringförmigen Henkel und symbolisiert als unendlicher Kreis die Ewigkeit:

*"Im Text des Horus Apollon heißt es, als Zeichen für die Ewigkeit habe man in Ägypten die ewigen Elemente Sonne und Mond verwendet, Ewigkeit aber auch durch das Zeichen einer Schlange ausgedrückt, deren Schwanzende vom übrigen Körper verdeckt sei. Das Universum bezeichnete eine sich in den Schwanz beißende, buntscheckig geschuppte Schlange, wobei die Schuppen die Sterne am Himmel bedeuteten. Aber auch einen sehr mächtigen König stellte, stellvertretend für den Kosmos, eine Schlange dar, die sich in den Schwanz beißt, wobei sein Name in den Kreis eingetragen wurde."<sup>553</sup>*

Mit Dürers gemalten Apfelpokal läßt sich somit eine Forderung der Kunstgeschichte von Seiten der Goldschmiedekunst erfüllen:

*"Jeder Student, der nach maßgeblichen Informationen über die Renaissance sucht, wird ein umfassendes Literaturangebot vorfinden, das ihm weiterhilft [...] Aber bei keinem von ihnen steht ein Wort über Ägypten."<sup>554</sup>*

So beschrieb Rudolf Wittkower erstmals 1972 ein Desiderat, das ziemlich genau die Situation beschreibt, die noch heute für die deutsche Renaissancekunst gilt, denn mit wenigen Ausnahmen beschränkte sich Wittkower auf Italien, was sich in erster Linie aus dem gesteckten zeitlichen Rahmen der "Frührenaissance" erklärt. Von deutscher Kunst ist nur zweimal, jeweils von Dürer im Zusammenhang mit Maximilian I. die Rede. Beide Aussagen sind charakteristisch und grundlegend. Im Jahre 1419 brachte ein Priester von einer Reise ein griechisches Manuskript der "Hieroglyphica", eine unter dem Namen Horapollos geführte Textsammlung, nach Florenz, die allgemein in das 4. nachchristliche Jahrhundert datiert wird. Die Schrift enthielt 189 Beschreibungen von Hieroglyphen mit ihren Bedeutungen,

---

<sup>553</sup> Eisler 1996, S. 150-52 m. Abb.

<sup>554</sup> Wittkower 1996, S. 218.

wurde zum Standardwerk über Hieroglyphen *"und für 200 Jahre wurde seine Zuverlässigkeit nie ernsthaft bezweifelt. Kopien der Handschrift wurden verbreitet"*. 1505 druckte Aldus die griechische "editio princeps" und in den Jahrzehnten ab 1515 folgten weitere dreißig lateinische und nationalsprachliche Ausgaben:

*"Die berühmteste Handschrift ist die lateinische Übersetzung mit Illustrationen von Dürer, die der Nürnberger Humanist Willibald Pirckheimer im Jahre 1514 Kaiser Maximilian übergab."*<sup>555</sup>

In der Wiener Nationalbibliothek befindet sich Dürers aquarellierte Federzeichnung für die Hieroglyphica des Horus Apollos: Schlange, sich in den Schwanz beißend aus; sie ist um 1513, d.h. fast ein Jahrzehnt nach dem gemalten Apfelpokal entstanden.<sup>556</sup>

---

<sup>555</sup> Ebd. S. 225 sowie S. 219-224 zu den Vermittlungswegen der Hieroglyphe von der Antike bis zur Renaissance (über Rom und den Physiologus).

<sup>556</sup> Eisler 1996, Abb. 5.56.

## 11. Nürnberger Theoretiker der Geometrie

Albrecht Dürer d.J. mag etwa zehn oder zwölf Jahre alt gewesen sein, als ihn der Vater zu sich in die Werkstatt nahm, um „*in dem begabten Kind nach dem Brauch der Zeit einen Nachfolger heranzuziehen. Die Länge der Ausbildungszeit bis zum 16. Lebensjahr läßt darauf schließen, daß der junge Dürer ein ausgelernter Goldschmiedegeselle war, als er seinen Beruf wechselte. Diese Lehrzeit in der väterlichen Werkstatt ist nicht ohne Auswirkung auf das spätere Schaffen des Malers geblieben.*“ Die Goldschmiedekunst ist im Gegensatz zur Malerei an erster Stelle eine dreidimensionale plastische Kunst. Von vornherein ist der Goldschmied „*durch seine Tätigkeit zu plastischem und räumlichen Sehen gezwungen. Spätgotische Goldschmiedewerke mit ihrem oft äußerst komplizierten Maßwerkschmuck verlangten ein Höchstmaß an räumlicher Vorstellungskraft, während die gegossenen oder getriebenen Figuren Anforderungen an die plastisch-bildhauerischen Fähigkeiten stellten.*“<sup>557</sup> Erst am 30. November 1486, nach fünf- bis sechsjähriger Ausbildung zum Goldschmied, trat Dürer für drei Jahre als Lehrling in Wolgemuts Werkstatt ein. Bereits 1484, also in der Lehrzeit zum Goldschmied, ist die berühmte Selbstportraitzeichnung der Albertina entstanden (**Abb. 79**): „*Daz hab jch aws eim spigell nach mir selbs kunterfet jm 1484 jar, do ich noch ein kint was. Albrecht Dürer*“; so notierte der Künstler in seinen letzten Lebensjahren auf dem Blatt, der ältesten seiner erhaltenen Zeichnungen. Die Bedeutung der Arbeit des Goldschmiedelehrlings kann „*kaum überschätzt werden, wenn man sich klarmacht, daß es eigenständige Selbstbildnisse in der Kunst nördlich der Alpen noch nicht gab*“. Anzelewsky sieht hier sicherlich von einigen strittigen Beispielen ab; etwa von van Eycks „Mann mit rotem Turban“. Die Zeichnung bleibt aber in jedem Fall „*ein Zeugnis für das Können wie für die erstaunliche Selbstsicherheit des 13jährigen ‚Wunderkindes‘*“. Mit seiner nachträglichen Beschriftung beugt Dürer selbst allen Irrtümern einer Identifikation und Zuschreibung vor. Sicherlich spielt er auf die bereits von Ghiberti notierte Anekdote von der Entdeckung der natürlichen Begabung bei Giotto an.<sup>558</sup> Diesem Topos, der die Anlage außergewöhnlicher Fähigkeiten vor Beginn einer Ausbildung betrifft, scheint wohl die

---

<sup>557</sup> Anzelewsky 1988, S. 19. Die Analogie zwischen Goldschmiedekunst und Plastik zeichnet sich in der „Doppeltätigkeit“ italienischer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, in der Kurzbiographie Ludwig Krugs oder im Oeuvre Jamnitzers, konkret z.B. am Prager Lustbrunnen bzw. dessen erhaltenen Fragmenten, weiterhin deutlich ab. Die nachweisbare Tätigkeit gelernter Goldschmiede als Bronzeplastiker führt namentlich mit Roger von Huy in das 12. Jahrhundert zurück und läßt sich über Andrea Pisano, Donatello, Ghiberti, Filarete, Michelozzo, Pollaiuolo, Verrocchio oder Jacopo della Quercia biographisch kontinuierlich verfolgen und an erhaltenen Werken studieren; der letzte Höhepunkt dieser Doppeltätigkeit ist Cellinis „Perseus“. Die Doppeltätigkeit bzw. der doppelte Verantwortungsbereich des Goldschmieds betrifft seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zunehmend das Medium des Kupferstichs, mit Dürer und Schongauer von Seiten der Goldschmiedekunst und der Malerei; beide zählen zu den ersten Ahnherren der „*peintres-graveurs*“ des 19. Jahrhunderts. Die mittelalterliche Doppeltätigkeit als Architekt findet in Italien mit Brunelleschi ihren Höhepunkt als Beginn der europäischen Frührenaissance innerhalb der Baukunst.

<sup>558</sup> Ghiberti/Schlosser 1920, S. 51.

Nachricht von zwei Kinderköpfchen verpflichtet, die sich im Besitz der Imhoffs, der Erben Willibald Pirckheimers, befanden und angeblich schon von der „kunstbegabten Hand“ des Zehnjährigen gezeichnet wurden. In *„jeder Goldschmiedewerkstatt des 15. Jahrhunderts fanden sich als Muster und Vorlage Blätter, die von gravierten Metallplatten abgezogen waren. Ein findiger Goldschmied am Oberrhein“*, dies nochmals in Kurzform zur Entstehung des Kupferstichs aus den Werkstätten der Goldschmiede, *„war um 1430 auf den Gedanken gekommen, derartige Abzüge nicht nur von Schmuckplatten abzunehmen, sondern Gravierungen allein zum Zwecke des Abdruckens herzustellen, um sich auf diese Weise eine Nebeneinnahme zu schaffen. Der neue Kunstzweig, der Kupferstich, fand nicht nur Abnehmer, sondern auch Nachahmer. Zentrum blieb zunächst – trotz rascher Verbreitung über ganz Europa – das Gebiet am Oberrhein. Künstlerische Bedeutung gewann der Kupferstich, als um 1470 der Colmarer Maler Martin Schongauer, Sohn eines Goldschmieds wie Albrecht Dürer, sich der neuen Technik zuwandte. Seine Stiche waren Kunstwerke von europäischem Rang sowohl in ihrer kompositionellen Gestaltung als auch in ihrer technischen Ausführung. Man kann die Wirkung seiner Blätter in den Werkstätten europäischer Maler, Bildhauer und Goldschmiede seiner Zeit an der Vielzahl der noch heute erhaltenen Kopien und Nachahmungen ermessen.“*<sup>559</sup> Dürer erstes Selbstportrait und die Berliner Federzeichnung „Maria mit dem Kind und zwei musizierenden Engeln“ lassen erkennen, daß er der sauberen und regelmäßigen Strichführung Schongauers schon früh gefolgt ist (**Abb. 80**). Der Goldschmiedelehrling hat das Blatt am unteren Bildrand nicht nur mit der Jahreszahl 1485, sondern auch mit den Initialen „A“ und „d“, der frühen Vorform seines späteren Monogramms, versehen. Die Zeichnung selbst *„reflektiert eine niederländische Komposition, verarbeitet aber auch formale Anregungen aus den Kupferstichen des Meisters E.S. (t 1467) und Schongauers.“*<sup>560</sup> Schongauer, der um 1445 geboren wurde und sich Anfang der 70er Jahre, d.h. im Vergleich zu Meister E.S. schon in der zweiten oder dritten Generation als Kupferstecher spezialisiert hatte, entstammte einer ursprünglich in Augsburg beheimateten Goldschmiedefamilie. In der Werkstatt Albrecht Dürers d.Ä. sind seine mit dem Monogramm „MS“ und der Hausmarke signierten Kupferstiche bekannt gewesen. Das Blatt mit dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes (**Abb. 81**) dürfte für die ersten Stiche des jüngeren Dürer vorbildlich gewesen sein.<sup>561</sup> Aus dem Jahre 1489, schon am Ende seiner zweiten Lehrzeit als Maler, stammt eine Zeichnung, die sich unter den erhaltenen Arbeiten erstmals mit der Kreuzigung beschäftigt (**Abb. 82**). Die Gesamtanlage könnte Schongauers Stich angeregt haben. Die Kreuzschraffur des Hügels hinter Johannes ahmt die Gravur des Druckes im zeichnerischen Detail sehr

---

<sup>559</sup> Anzelewsky 1988, S. 20.

<sup>560</sup> Ebd. Abb. 9.

<sup>561</sup> Ebd. Abb. 10.

deutlich nach.<sup>562</sup> Dürer hat vermutlich bereits nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft in Deutschland, möglicherweise in den Niederlanden, im Frühjahr 1494 die Tätigkeit eines Kupferstechers aufgenommen. Einer der ersten „Versuche“ in dieser Technik ist das Blatt der „Hl. Familie mit der Heuschrecke“, das zugleich das erste Beispiel einer Signatur in Dürers Druckgraphik ist (**Abb. 83a/b**).<sup>563</sup> Thema und Komposition führen auf eine Skizze zurück, die der Goldschmiede- und Malergeselle auf seiner Wanderschaft um 1492 geschaffen hat; er ist also, was im Falle Dürers niemand abstreiten sollte, für Entwurf und Ausführung verantwortlich (**Abb. 84**).<sup>564</sup> Dies erscheint von besonderer Bedeutung und unterscheidet ihn von den Reproduktionsstechern, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beginnen, ihre Arbeiten doppelt zu „signieren“, weil sie nur die Ausführenden und Vollender („fecit“, „excudit“, „sculpsit“), nicht aber die künstlerischen Urheber oder Erfinder der jeweiligen Komposition gewesen sind („delineavit“, „pinxit“, „invenit“), „nach“ denen sie gearbeitet haben. Für den Stich von 1494 verwendet Dürer noch die gleichen Buchstabenformen wie auf seiner Zeichnung von 1485 in Berlin, stellt aber das „d“ bereits zwischen die Schenkel des „A“, als sein individuelles und unverkennbares Monogramm, das sich selbst, ebenso beim Meister E.S. oder Martin Schongauer, aus den Meister- oder Hausmarken der Goldschmiede ableitet. Diese waren seit dem 14. Jahrhundert zunehmend vorgeschrieben, wurden aber erst zwischen um 1450 bis um 1550 zum europäischen Standard städtischer Produktion. In Florenz wurde 1335 die Forderung einer Meistermarke erhoben. In Brüssel bestand 1372 eine ordnungsgemäße Stempelung mit Stadt- und Meistermarke. Jeder Meister war verpflichtet, im Rathaus sowie in der Zunftstube einen Abschlag seiner Meistermarke zu hinterlegen. Eine Anzahl solcher Meistertafeln blieb erhalten und half der Forschung, viele Markenmonogramme in Namen aufzulösen.<sup>565</sup> Von den Genter Goldschmieden hat sich eine Bronzeplatte (**Abb. 85**) mit den Namen und zugehörigen Meistermarken aus den Jahren 1454-1481 (Brüssel, Institut Royal du Patrimoine Artistique) erhalten; das Britische Museum in London bewahrt den „Probierstein“ eines unbekannten niederländischen Goldschmieds aus dem 16. Jahrhundert mit graviertem Monogramm und Hausmarke (**Abb. 86**).<sup>566</sup> Die ersten mittelalterlichen Nachrichten von amtlich verordneten Beschaueichen enthält eine 1275 erlassene Verordnung Philipps III. von Frankreich; die älteste Form der Pariser Stadtmarke zeigt eine Lilie. Auch Montpellier, Avignon und Tournai verordneten schon früh Stadtmarken. In Italien führen die „Capitolari“ von Venedig den Markuslöwenstempel 1324 ein, in Straßburg wurden Meister- und Stadtmarke 1363 zugleich verordnet:

<sup>562</sup> Ebd. S. 23 u. 27 sowie Abb. 13.

<sup>563</sup> Ebd. S. 44f. m. Abb. 29.

<sup>564</sup> Ebd. S. 20f. m. Abb. 9.

<sup>565</sup> Steingraber 1966, S. 75f.

<sup>566</sup> Cherry 1992, S. 57, Abb. 64 (Bronze sheet) u. 59, Abb. 66 (Touchstone).

*„Die goltsmide söllent och haben ein gemein zeichen, daz sie die vorgenannten geschirre domitte zeichent... Und umb des willen, daz niemann betrogen werden möge... So ist bedocht, daz ein jeglich goltschmydt sin wercke mit eine besondern eignen zeichen zeichnen soll zu der statt zeichen.“*

Nürnberg führte 1370 und Köln 1373 ein städtisches Beschauzeichen ein. Eine Meistermarke wurde in Augsburg erst 1529 mit der Stadtmarke verordnet; in Nürnberg war das von den frühen Goldschmiede-Stechern verwendete „Meisterzeichen“ dagegen erst seit 1540 vorgeschrieben. In Großbritannien waren seit dem 15. Jahrhundert drei Silberstempel (sog. „Hall-marks“) in Gebrauch, die Meistermarke in London seit 1363 vorgeschrieben. Die Gebräuche blieben, analog zu den Zunft- und Gildeordnungen, von Ort zu Ort auch in ihrer Befolgung verschieden, die sich in ganz Europa an zahlreichen ungemarkten Werken ausdrückt, in deren Entstehungszeit am zugeschriebenen Entstehungsort bereits Markierungspflichten bestanden.<sup>567</sup>

Dürers Bedeutung als Goldschmied beschränkt sich nicht allein auf seine Kupferstiche und Entwürfe, sondern gründet wesentlich auch auf dem schriftlichen Nachlaß, d.h. an erster Stelle seiner Kunsttheorie der Malerei:

*„Dy kunst des malens kann nit woll gevteilt werden dan van den, dy so selbs gut maler sind. Aber vürwar den anderen ist es verporgen wy dir ein fremde sprach. Dy gros kunst des malens ist vor vill hundert jaren pey den mechtigen künngen jn grosser achtparkeit gewesen. Dan sy haben dy fürtreffenlichen künstner reich gemacht vnd wirdig gehalten. Dan sy bedawcht, daz dy hochferstendigen ein geleichheit zw got hetten als man schreiben fint.“<sup>568</sup>*

So notierte der Künstler zwischen 1508 und 1513 in einem seiner erhaltenen Entwürfe für ein geplantes, aber in dieser Form nie zustande gekommenes „Malerbuch“, mit dessen Ausarbeitung er 1507 nach der Rückkehr aus Venedig begonnen hatte. Eingangs steht die beständige Überzeugung, daß nur ein Maler über das Malen urteilen kann. In der Mitte der gängige Topos antiken Künstlertums.<sup>569</sup> Im letzten Satz, in dem es um den Vergleich des Künstlers zu Gott geht, ersetzte Dürer die im Manuskript gestrichenen Worte „*Moises schreibt*“ durch „*als man schriben fint*“. Die Streichung „wie Moses schreibt“ ist zum Verständnis sämtlicher Entwürfe zur Einleitung des Malerbuches „*von höchster Wichtigkeit*.“

<sup>567</sup> Steingraber 1966, S. 78f. mit weiteren Beispielen. Ein Erlaß des englischen Königs von 1363 besagt, daß jeder Londoner Goldschmiedemeister eine Marke führen soll; ein Brauch der sich erst im ausgehenden 15. Jahrhundert durchgesetzt hat, was an der namentlichen Zuschreibungsproblematik auch in England nichts ändert; weiterführend zur Organisation des städtischen, insbesondere Londoner Goldschmieds im Vergleich zu Frankreich Cherry 1992, S. 52-65 (Organisation of the Craft), bes. S. 55-60, hier S. 58f.

<sup>568</sup> Rupprich 1966, Bd. 2, S. 109 (Das Lehrbuch der Malerei, Entwürfe zur Einleitung Nr. 5).

<sup>569</sup> An dieser Stelle denkt Dürer wohl insbesondere an Alexander und Apelles.

Dürer hat bei der Textredaktion das unpersönliche „als man schriben fint“ eingesetzt, weil, so der Erklärungsversuch Rupprichs, ihn entweder Pirckheimer darauf aufmerksam machte oder er selbst darauf kam, daß bei Berufung auf Moses keine richtige logische Verbindung mit den zwei vorhergehenden Sätzen vorhanden sei. Dürer kannte die Bibelstelle, die er bis zum Ende seines Lebens als eine Gleichheit des Künstlers zu Gott verstand, wahrscheinlich aus seiner Goldschmiedelehrzeit in der Werkstatt des Vaters.<sup>570</sup> Ursprünglich war hier, wo später namentlich von Apelles und den berühmten, von Plinius überlieferten antiken Künstlern die Rede sein wird, also ein Hinweis auf die Passagen 2 Mose 31,1-11 sowie 35, 30 ff. enthalten, in denen es um die göttliche Berufung und Begabung des Künstler-Goldschmieds geht. Die Bezugnahme auf Bazaleel und die Theorie einer Stiftung der Künste durch Gott verbindet Dürer tatsächlich mit dem romanischen Klosterschmied Roger/Theophilus; frühneuzeitlich wäre die Übertragung bzw. Anwendung auf die Malerei. Wie gesagt teilte der Herr Moses mit, er habe Bezaleel berufen und *„ihn erfüllt mit dem Geist Gottes, mit Weisheit und Verstand und Erkenntnis und mit aller Geschicklichkeit, kunstreich zu arbeiten in Gold, Silber, Kupfer, kunstreich Steine zu schneiden, zu schnitzen in Holz, um jede Arbeit zu vollbringen.“* Er habe ihm beigegeben Oliab und *„allen Künstlern die Weisheit ins Herz gegeben, dass sie alles machen können, was ich dir geboten habe ...“* Moses seinerseits teilte die göttliche Berufung und Erfüllung dem Volke mit: *„Sehet, der Herr hat mit Namen berufen den Bezaleel, den Sohn Uris, des Sohnes Hurs, vom Stamm Juda, und hat ihn erfüllt mit dem Geist Gottes, daß er weise, verständig und geschickt sei zu jedem Werk, kunstreich zu arbeiten in Gold, Silber und Kupfer, Edelsteine zu schneiden und einzusetzen, Holz zu schnitzen, um jede kunstreiche Arbeit zu vollbringen.“* Darüber hinaus ist Bezaleel für Moses, weiterhin in der Übersetzung Luthers, nunmehr ein Lehrmeister der Künste. In dieser Hinsicht folgen ihm Roger/Theophilus und Dürer, welche diese Forderung an den Künstler erheben, ausdrücklich nach: *„Und er hat ihm auch die Gabe zu unterweisen ins Herz gegeben, ihm und Oholiab, dem Sohn Ahisamachs, vom Stamm Dan. Er hat ihr Herz mit Weisheit erfüllt, zu machen alle Arbeiten des Goldschmieds und des Kunstwarkers und des Buntwarkers mit blauem und rotem Purpur, Scharlach und feiner Leinwand und des Webers, daß sie jedes Werk ausführen und kunstreiche Entwürfe ersinnen können.“* Schon früh bezieht sich Dürer auf Platon und erklärt dabei, im Bezug auf Plinius, demzufolge antike Maler bereits Traktate verfaßt hätten, seine Motivation zur Abfassung eines Buches über die Malerei:

---

<sup>570</sup> Weil es bei der Berufung der Künstler vor allem um die Gold- und Silberschmiede geht; Rupprich 1966, Bd. 2, S. 110 f. (Anm. 10). Die Berufung auf die biblischen Ahnherren der Künstler und Goldschmiede soll darüber hinaus Dürers *„Zwischenstellung zwischen Mittelalter und Neuzeit beleuchten.“*



*„Dan ein guter maler ist jndwendig voller vigur. Vnd obs möglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aws den jnneren ideen, do van Plato schreibt, albeg etwas news durch die werck aws tzwgissen. Vor vill hundert joren sind awch etlich berümt meister gewest, als mit namen der Phidias, Praxiteles, Apelles, Policletus, Parchasias, Lisipus, Prothogines vnd dy anderen übertreffenlichen meister, deren etlich jr kunst beschriben haben, vnd zw mall künstlich angetzeigt klar an dag gebracht. Doch ist jr löblich gedechtnus vnd kunst verloren geschehen...“<sup>571</sup>*

In einem weiteren frühen Entwurf von 1508-1509 wird in diesem Zusammenhang zunächst die Theorie der Naturnachahmung als oberstes Prinzip der Malerei zur Sprache gebracht; danach folgt die Verwunderung über das Fehlen zeitgenössischer Schriften, daß jener Aufforderung zur Unterweisung und Lehrtätigkeit widerspricht, die bereits im Traktat von Roger/Theophilus gewünscht wird. Dürer will nunmehr an den Tag bringen, was er gelernt hat. Er ist bereit für die Kritik, denn er sucht nach der Wahrheit:

*„Item je genewer man der natur gleich macht, ie pesser daz gemell zw sehen ist. Item vor vill hundert jorn sind etliche gros meister gewest, do fan Plinius schreibt, als der Apelles, (...), Parchasios vnd dy anderen. Der etlich haben künstliche pücher beschriben van der molerey, aber leider, leider, sy sind verloren. Item jch hor awch nichtz, das vnder jtzig meister machen vnd beschreyben vnd awss lassen gan. Kann nit gedencken, was der mangell sey. Doch so will jch daz wenig, das ich gelernt hab, so vill jch mag. An dag lassen kumen, awff [das] ein pesserer dan jch pin, sein er rett vnd mich vm mein jrtum mit seinem gegenwertigen werck beweislich stroff. Des will jch mich frewen, vnd dorum das jch dannocht ein vrsach pin, das solche worheit an dag kumt.“<sup>572</sup>*

Immer wieder hat Dürer sein Erstaunen und seine Besorgnis darüber zum Ausdruck gebracht, daß die großen Künstler in Italien noch immer ihr Wissen für sich behielten. Neuere Bücher seien dagegen ohne Nutzen, weil sie von reinen Theoretikern verfaßt worden sind; die Kritik an dieser Kunstschriftstellerei wiederholt sich beständig, etwa im Jahr 1512:

*„Item hör awch kein neuen, der etwas beschrib vnd aws lies gehen, den jch zw meiner pessrung lesen möchte. Dan ob etlich sind, so verpergens doch jr kunst. So schreiben etlich van den dingen, dy solchs nit künen. Daz lawt dan zw mall plo, dan jre wort sind am pesten. Wer etwas kann, der merckts gar pald.“<sup>573</sup>*

1513 gab Dürer die Niederschrift eines „Malerbuches“ im Rahmen eines eingeschränkten und in selbständige Teile zerlegten Programms als Abhandlung über die menschliche

<sup>571</sup> Ebd. S. 109 (Das Lehrbuch der Malerei, Entwürfe zur Einleitung Nr. 5,1).

<sup>572</sup> Ebd. S. 100 (Das Lehrbuch der Malerei, Entwürfe zur Einleitung Nr. 1).

<sup>573</sup> Ebd. S. 113 (Das Lehrbuch der Malerei, Entwürfe zur Einleitung Nr. 5,3)

Proportion nach dem Meßverfahren Vitruvs zunächst und damit leider für immer auf. Die Ergebnisse gingen später in das erste Buch der „Proportionslehre“ ein, deren Reinschrift von 1523 sich ebenso erhalten hat.<sup>574</sup> Im gesamten schriftlichen Nachlaß nennt Dürer außer Jacopo de' Barbari keinen einzigen Namen eines führenden italienischen Kunsttheoretikers. Er hörte bis zu seiner Zeit von keinem gleichzeitig Lebenden, der etwas niedergeschrieben und veröffentlicht hatte, was er zu seiner Förderung lesen könne. Die wirklichen Künstler und Forscher, von denen er lernen möchte, verbergen ihre Kenntnisse. Die stilgewandten Dilettanten verstehen nichts von der Sache. In einem Einleitungsentwurf zur Proportionslehre vermerkt er, daß besondere Bücher zur Proportion des Menschen bislang nicht nach Deutschland gelangt seien, weil die großen italienischen Meister nichts veröffentlicht hätten. Wogegen seine Unterweisung nur für deutsche Jünglinge gedacht wäre, erbittet er selbst Unterrichtung und Verbesserung seiner Darlegungen. Dürer weiß, daß sich die namhaftesten Italiener mit den gleichen Problemen wie er befassen und fleht sie förmlich an, ihr Wissen nicht versteckt zu halten, sondern freigebig auszuteilen. In einem weiteren Einleitungsentwurf von 1523 bemerkt er, daß die der Antike bekannte Proportionskunde des Menschen in Verlust geraten und lange Zeit außer Gebrauch gewesen sei, daß man aber vor etwa 150 Jahren wieder damit angefangen habe. Allerdings hätten ihre Wiederentdecker noch nichts zeichnerisch entworfen oder Niedergeschriebenes veröffentlicht. Wieder ergeht die Bitte an die großen italienischen Meister, sie mögen ihre von Gott verliehenen Gaben der Allgemeinheit mitteilen. Ähnlich äußert er sich schließlich in der Reinschrift der Vorrede zur Proportionslehre von 1523:

*„Es soll awch nymantz gedencken, das jch mich wöll vndersten, den hoch berümbten meistern jn füer zw schreiben vnd sy zw lernen, sunder filmer, so sy etwas an dag lassen kumen, jn mit fleisiger vbung, so vill mich dy grobigkeit meiner natur nit jrt, fleissig noch zw folgen, so vill mir möglich ist, vnd jr lob helffen aws preitten. Dorum helft liben hern vnd frewnt, gebt mitliglich heraws dy gaben gottes, dy jn ewch gossen sind, awff das gott jn ewch geert wird vnd den prüdern zw gut kum. Dan jr wist, das jn tavsent jorn diese kunst gar jn keinen brawch ist gewest. Dan sy hat sich erst jn anderhalb hundert jorn wider angespunen. Vnd jch hoff, sy soll fürpas waxen, awff das sy jr frucht geper, vnd sunderlich jn welschen landen, das dan zw vns awch mag kumen.“*

Entsprechend dem biblischen Bericht, versteht Dürer die Künste weiterhin als eingegossene Gaben Gottes: „gebt mitliglich heraws dy gaben gottes, dy jn ewch gossen sind“. Dürers Aufforderungen, die Werkstattgeheimnisse zu lüften, blieben ungehört. Über seinen Tod hinaus hat tatsächlich keiner der wirklich großen italienischen Meister ein Werk zur Kunsttheorie publiziert. Er konnte zu Recht behaupten, daß ihm niemals ein neueres Werk

<sup>574</sup> Rupprich 1969, Bd. 3, S. 163-217.

über die Proportionslehre zugänglich gewesen ist, weil sich in den italienischen Traktaten von Cennini, Alberti, Filarete, Pacioli oder Gauricus lediglich kurze Partien oder Erörterungen zum Proportionsbegriff finden. Auch Vitruvs Maßangaben scheinen Dürer zu kurz und unverständlich für Anfänger gewesen zu sein. Hätte er sich Alberti, Pacioli oder Gauricus so verpflichtet gefühlt wie de' Barbari und Vitruv, „würde er kaum gezögert haben, jene ebenso zu nennen, wie er diese nennt.“ Alberti, Pacioli und Gauricus waren gewandte Schriftsteller, aber keine „hohen Künstler“ oder „große Meister“. Deutlich ist mit Dürer also zwischen Humanisten, Gelehrten bzw. Schriftstellern und dem bildenden Künstler zu unterscheiden, der andere Kunsttheorien (als die bisherigen) benötigt.<sup>575</sup> Panofsky hat mehrfach darauf hingewiesen, daß die Methoden der Perspektivdarstellung zwar schon im 15. Jahrhundert bekannt und verbreitet waren, ihre theoretische Begründung oder wissenschaftliche Grundlage 1506, als Dürer deswegen nach Bologna reiste, allerdings wirklich „ein Geheimnis“ darstellte, weil sie bis dahin niemand im Druck herausgegeben hatte.<sup>576</sup> Das Verbergen ihrer Kenntnisse (Werkstattgeheimnis) kann sich auf Leonardo, von dessen Proportionsstudien oder Plänen für ein Malereibuch er durch den Aufenthalt in Bologna 1506 oder über Pirckheimer, Galeazzo de San Severino oder Lorenz Behaim Kenntnis gehabt haben könnte<sup>577</sup>, auf Jacopo de' Barbari, der 1500-03 in Diensten Kaiser Maximilians I. in Nürnberg lebte, wohl zu dieser Zeit Dürer die Proportionszeichnung eines Mannes und einer Frau zeigte, aber ihn nicht in die zugrundeliegende Perspektiv- bzw. Proportionslehre einweihen wollte<sup>578</sup>, oder auf Michelangelos Proportionsstudien beziehen.<sup>579</sup> Dürers Einschätzung, daß derweil gelehrte Kunstfreunde „*van den dingen*“ schreiben, „*dy solchs nit können*“, kann eigentlich nur eine Kritik an den Schriften Albertis sein, von dessen Buch über die Malerei Dürer spätestens ab 1512 Kenntnis hatte (über Pirckheimer).<sup>580</sup> Allgemein wird davon ausgegangen, daß Dürer nach der ersten Italienreise mit Vitruv-Studien begonnen und Luca Pacioli ihm die Perspektivlehre („*costruzione legittima*“) Ende 1506 in Bologna vermittelt hat. Dessen Schriften „*Summa arithmetica*“ und „*Divina Proportione*“ (1498 vollendet, 1509 in Venedig gedruckt, Figurenentwürfe von Leonardo) waren wohl auch de' Barbari bekannt.<sup>581</sup> Der sich nebenbei als Bildhauer betätigende Pomponius Gauricus (1482-1530) hatte die nachweislich in Nürnberg vorhandene Schrift „*De sculptura*“ 1503 in Latein

<sup>575</sup> Ebd. S. 158.

<sup>576</sup> Piero della Francesca verfasste seine „*De prospectiva pingendi*“ zwischen 1470 und 1490; sie wurde allerdings erst 1899 publiziert; dazu und allgemein Panofsky 1915, S. 14 ff.; Panofsky 1995, S. 328 ff.

<sup>577</sup> Ausführlich Rupprich 1966, Bd. 2, S. 86 ff.

<sup>578</sup> Ebd. S. 31 ff.; Panofsky 1995, S. 46 ff..

<sup>579</sup> Rupprich 1956, Bd. 1, S. 102; Rupprich 1966, Bd. 2, S. 77 f. und 152 ff.

<sup>580</sup> Rupprich 1966, Bd. 2, S. 114, Anm. 10 und S. 152.

<sup>581</sup> Fra Luca Pacioli, *Divina Proportione*. Nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1509 übersetzt und erläutert von C. Winterberg (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik NF 2), Wien 1889; Schlosser 1924, S. 123 f.; Rupprich 1966, Bd. 2, S. 31 ff. und 154 f.. Siehe die Thesen der älteren Literatur – Piero della Francesca und seine „*De prospectiva pingendi*“ oder Bramante als mögliche Lehrer Dürers – bei Panofsky 1915, S. 14 ff.; Rupprich 1956, Bd. 1, S. 60, Anm. 32.

verfaßt, die 1504 in Florenz gedruckt wurde; ein in Padua stattfindendes Gespräch zwischen dem Philologen Raphael Regius und Gauricus (in dessen Atelier Agalmatourgion) sowie dem Philosophen Nicolaus Leonicus Tomaeus.<sup>582</sup> Das Meßverfahren der Exempeda kann Dürer nur aus Albertis „De statua“ (1464) übernommen haben.<sup>583</sup> Dürers Differenzierung zwischen Theoretikern, deren Grundlagen einerseits die artes mechanicae, d.h. das Handwerk, und andererseits die artes liberales, d.h. die Wissenschaften, waren, führt innerhalb der schriftstellerischen Tätigkeit von Künstlern, insbesondere ausgebildeten Goldschmieden, auf Ghiberti zurück, der seine Denkwürdigkeiten in der Tradition älterer Werkstattaufzeichnungen mit den Worten begann:

*„In allem, was ich über die Kunst zu reden habe, will ich kurz und klar sein, als bildender Künstler, nicht als einer, der den Vorschriften der Redekunst zu folgen hat.“*<sup>584</sup>

In Florenz wird ein weiterer Goldschmied namens Cellini mehr als ein Jahrhundert nach Ghiberti und genau 40 Jahre nach der Erstausgabe von Dürers Proportionslehre in entsprechender Weise schreiben:

*„Ich sah, wie noch niemals Jemand versucht hatte, die schönen Geheimnisse und wundersamen Kunstgriffe der herrlichen Goldschmiedekunst aufzuzeichnen; allerdings hätte dies weder Philosophen, noch anderen Leuten, die nicht vom Handwerk sind, wohlgestanden; die Fachleute aber waren, wie zu tüchtigen Schaffen geschickt, nicht so der schönen Reden beflissen.“*<sup>585</sup>

Der Topos vom Aufstieg des Goldschmieds zu den Künsten des Disegno ist in der Kunstschriftstellerei bis heute, ausgehend etwa von Gauricus für Riccio oder Michelangelo für Cellini, gerne betont worden. Gerade in dieser Abwertung spricht sich aber die besondere Rolle aus, die der Goldschmiedekunst gattungsgeschichtlich zusteht, weil die Bau- und Bildkünste ihren Aufschwung den Goldschmieden verdanken. Tatsächlich gründet die Wiedergeburt der Architektur und Plastik in Italien mit Brunelleschi und Ghiberti auf den Fähigkeiten ausgebildeter Goldschmiede, die im Gegensatz zu Dürer sogar zünftige Meister gewesen sind. „Zur Zeit, da Italien durch die hohe Vollkommenheit seiner Malerei in hellem Glanze erstrahlte und bei anderen Völkern Bewunderung erregte und berühmt wurde,“ so schreibt van Mander <sup>2</sup>1617/1618 im Rückblick für Zeichnung, Kupferstich, Malerei und Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts nördlich und südlich der Alpen, „begann auch Deutschland plötzlich aus seinem Dunkel herauszutreten durch ein hoch emporgestiegenes, das Jahrhundert erleuchtendes Licht, durch einen Meister, der in glücklichster Weise alles

---

<sup>582</sup> Schlosser 1924, S. 205 ff.; Rupprich 1966, Bd. 2, S. 74 ff. und 154 ff.

<sup>583</sup> Rupprich 1966, Bd. 2, S. 158.

<sup>584</sup> Ghiberti/Schlosser 1920, S. 47; Pochat 1986, S. 222-224.

<sup>585</sup> Cellini/Brinckmann 1978, S. 45f.

beherrscht hat, was die Zeichenkunst in sich begreifen mag, ohne daß er das italienische Licht genossen oder an den schimmernden alten griechischen Marmorbildern sich begeistert hat. Das war der universale Albrecht Dürer, der im Jahre 1470 zu Nürnberg geboren wurde. Sein Vater war ein sehr kunstreicher Goldschmied, und es ist anzunehmen, daß er sich in seiner Jugend bei ihm mit dieser Kunst beschäftigt und auch Kupferstechen gelernt hat (...). Ich brauche nicht alle seine so kunstreichen Kupferstiche und Holzschnitte besonders aufzuzählen, sind sie doch unter Künstlern und Kunstfreunden hinreichend bekannt. Er befließigte sich, gleichwie es seine Vorgänger unter seinen Landsleuten auch taten, in allen seinen Arbeiten der Natur zu folgen, ohne sorgfältig darauf bedacht zu sein, vom Schönen das Schönste zu wählen, wie es in alten Zeiten die Griechen und Römer mit großer Urteils- und Unterscheidungsfähigkeit zu tun gewöhnt waren, was man an den antiken Bildwerken erkennen kann, und was den Italienern schon früh die Augen öffnete. Und doch sind letztere über die wunderbare Vollkommenheit der Zeichnung und die saubere Feinheit seines scharfen, kunstreichen Grabstichels in höchstes Erstaunen geraten. Auch haben sich die besten italienischen Meister viel seiner Gravüren in der Komposition ihrer Historien, in der Kleidung ihrer Figuren und anderen Dingen bedient. Es ist höchst erstaunlich, wie er so viele Eigenschaften unserer Kunst (d.h. der Malerei) in der Natur oder gleichsam in sich selbst zu finden gewußt hat...“<sup>586</sup> Analog zu Ghiberti, der seinen Eltern für die Ausbildung in den wissenschaftlichen Künsten als Grundlage der Ausbildung zum Goldschmied dankt, glaubt van Mander an eine entsprechende Bildung Dürers. Er nimmt an, „daß Albrecht in seiner Jugend auch viel Zeit mit Literaturstudien und der Beschäftigung mit vielerlei Künsten und Wissenschaften, wie Geometrie, Arithmetik, Architektur, Perspektive und vielen anderen Dingen hingebracht hat. Dies bezeugen seine nachgelassenen Bücher, die großen Verstand und viel Kunst und Fleiß beweisen, wie z.B. das dädalische Werk der Proportionslehre, in dem alle Maße des menschlichen Körpers auf das genaueste bildlich dargestellt und im Text erläutert und gelehrt werden. Ebenso bewundernswert ist auch das von ihm herausgegebene Buch, das die Lehre der Perspektive, der Baukunst und der Befestigungsanlagen enthält.“<sup>587</sup> Schließlich stellt van Mander die Natur, in der er „die Malerei gefunden“ habe, abermals als oberste Instanz aller Bildgattungen heraus und kommt auf die Gemälde zu sprechen. Auch heute ist es „kaum möglich aufzuzählen, was er alles gezeichnet, geschrieben, gemalt und nach der Natur aufgenommen hat, doch will ich nun, soweit meine Kenntnis reicht, seine kunstreichen Malereien aufführen. Erstens malte er im Jahre 1504 eine Darstellung der heiligen drei Könige. Den ersten dieser Könige hat er mit einem goldenen Kelch in der Hand gegeben, den zweiten mit einer Erdkugel, den dritten mit

<sup>586</sup> Im Kontext Mander/Floerke 1991, S. 54–62 (Das Leben des hervorragenden Malers, Stechers und Baumeisters Albrecht Dürer von Nürnberg), hier S. 54 u. 56.

<sup>587</sup> Ebd. S. 57.

einem goldenen Kästchen.<sup>588</sup> Im Sinne eines Paragone, den die Vita von Dürers Antwerpener Zeitgenossen Massys bei van Mander prägt, hätte der gelernte Goldschmied ebenfalls den Aufschwung zur Malerei vollzogen.

In Nürnberg verfaßte Dürer 1523 bereits einen Widmungsbrief und eine Vorrede für die geplante Veröffentlichung der Proportionslehre. Doch *"da überkamen den gewissenhaften Meister Bedenken, sein Schriftwerk würde den jungen Benützern nicht verständlich sein, weil ihnen in den meisten Fällen die geometrischen Voraussetzungen fehlten."* So veröffentlichte er 1525 zunächst seine "Unterweisung der Messung" und 1527 die „Befestigungslehre“ (*"Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schlosz und flecken"*), welche van Mander als Nachweis des Architekten angeführt hat.<sup>589</sup> Dürers erstes Lehrbuch für Künstler ist diese "Unterweisung der Messung" (VNderweysung der messung, mit dem zirckel vnd dem richtscheyt, in Linien eben vnnd gantzen corporen, durch Albrecht Dürer zu sammen gezogen, vnd zu nutz allen kunstlieb habenden mit zu gehörigen figuren, in truck gebracht, im jar. M. D. XXV). In zeitgenössischen deutschen Wörterbüchern ist das Wort „Messung“ nicht verzeichnet, wogegen „Meßkunde“ und „Meßkunst“ als „Kunde, gelehrte Kenntniss von Messen, Geometrie“, als „Kunst des Messens“ und als „geometria practica“ definiert werden. Nach Rupprich verdeutschte Dürer mit „Messung“ das Wort „Geometrie“, worunter er *„vor allem die praktische Geometrie“* verstanden habe. Deshalb übersetzte Camerarius Dürers Buchtitel bei der Übertragung ins Lateinische mit „Institutiones Geometricae“. Durch die Forschungen von Georg von Peurbach, Johannes Regiomontan und Nikolaus von Kues war in Deutschland schon das 15. Jahrhundert ein *„mathematisches Zeitalter“* geworden.<sup>590</sup> Geometrische Lehr- und Hilfsbücher waren hierzulande bereits vor Dürer als *„Leitfaden zweckdienlicher Meßkunde“* für „bildende“ Künstler veröffentlicht worden, die in der Unterweisung verarbeitet worden sind. Matthäus Roritzer (Roriczer), ein Baumeister und Buchdrucker in Regensburg, verfaßte und druckte 1486/87 drei schmale Bände, von denen zwei, das „Puechlen der fialen gerechtikait“ und das „Wimpergbüchlein“, Verfahren für proportionsgerechte Konstruktionen im Kirchenbau enthalten, während das dritte sich unter anderem mit der Konstruktion von Quadrat und regelmäßigen Vielecken beschäftigt. Im Nürnberger Neudruck erhielt dieses Buch, die „Geometria deutsch“, 1498 von Peter Wagner ein neues Titelblatt („Aus der geometrey etliche nutzparliche stueck“) und wurde um ein geometrisches Verfahren zur Konstruktion eines Stechhelmes und eines Schildes erweitert. Zeitgleich zu Roritzer wollte auch Hans Schmuttermayer mit seinem „Fialenbüchlein“ (Nürnberg 1486/87) geometrische Kenntnisse an *„Architekten und Goldschmiede“*

---

<sup>588</sup> Ebd. S.58.

<sup>589</sup> Rupprich 1969, Bd. 3, Einleitung, S. 7-9.

<sup>590</sup> Ebd. S. 309-17 (Einführung vor dem Abdruck der Studien und Entwürfe zur Unterweisung der Messung), hier S. 310, Anm. 11.

vermitteln.<sup>591</sup> Nicht der Praxis von Handwerkern und Künstlern, sondern dem „*praktischen Verkehr der Kaufleute, Geometer und Katasterbeamten*“ dienten die „*zahlreichen, häufig in Nürnberg verfaßten oder gedruckten deutschen Rechenbücher*“ vom Ende des 15. und aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts.<sup>592</sup> Für Hans Rupprich „*resultiert*“ Dürers mathematische Betätigung allerdings an erster Stelle aus „*seiner Lehrzeit als Goldschmied*“:

*„Was die Quellenlage zu Dürers Unterweisung der Messung betrifft, so ist in erster Linie die Zunfttradition der mittelalterlichen Bauhütte zu nennen. Dürer war, bevor er Maler wurde, bei seinem als tüchtiger Goldschmied bekannten Vater drei Jahre in der Lehre und beherrschte damit ein Handwerk, das damals mehr denn je auf ein zeichnendes Entwerfen körperlicher Gebilde angewiesen war. Dürers Goldschmiedelehrzeit brachte einen Erwerb von Kenntnissen mit sich, die denen in den Bauhütten gepflegten ähnlich waren.“*<sup>593</sup>

In der an Willibald Pirckheimer gerichteten Widmung ist, nachdem Dürer die Wertschätzung der Malerei bei den „*Kriechen vnd Römer*“ hervorgehoben hat, die „*nachfolgent gar verloren vnd ob tausend jaren verborgen gewest vnd erst in (seit) zweyhundert jaren wider durch die Walhen an tag gebracht ist worden*“<sup>594</sup>, auch von der Zielgruppe des Werkes die Rede:

*„Demnach hoff ich, diß meyn furnemen vnd vnderweysung werde kein verstendiger dadelen, dieweyl es auß einer gutten meynung vnd allen künstbegirigen zu güt geschicht vnd auch nit alleyn den maleren, sonder goldschmiden, bildhaweren, steynmetzen, schreyneren vnd allen den, so sich das maß gebrauchen, dienstlich seyn mag.“*<sup>595</sup>

Nicht als Lehrbuch angewandter Geometrie, sondern als Vorlagenreservoir empfahl der Straßburger Künstler und Verleger Heinrich Vogtherr sein „*Kunstbüchlein*“ (Straßburg 1538), das sich in zahlreichen Ausgaben im Ausland verbreitete, im Titel ebenfalls auch den Goldschmieden:

*„Ein Frembdes und wunderbarliches Kunstbüchlein, allen Molern, Bildschnitzern, Goldtschmiden, Steynmetzen, Waffen und Messerschmiden hochnützlich zu gebrauchen“*<sup>596</sup>

---

<sup>591</sup> Strieder 1996, S. 43.

<sup>592</sup> Rupprich 1969, Bd. 3, S. 310 u. Anm. 8 mit fünf Beispielen aus dem Zeitraum zwischen 1482 und 1522.

<sup>593</sup> Ebd. S. 310 und 316.

<sup>594</sup> Rupprich 1956, Bd. 1, S. 114-117 (einschließlich der lateinischen Übersetzung von Joachim Camerarius), hier S. 115 u. Anm. 6 in der Rupprich auf die Erneuerung der Malerei seit Giovanni Pisano (gest. nach 1320) und Giotto (gest. 1337) hinweist; bei Dürer schließt sich folgender Satz an: „*Dann gar leychtiglich verliren sich die künst, aber schwerlich vnd durch lange zeyt werden sie wider erfunden.*“

<sup>595</sup> Ebd. S. 115.

<sup>596</sup> Forssman 1992, S. 30 u. 18 m. Abb. 6.

Ausweislich seines Titelblatts widmete auch Walter Rijff (Gualtherus Rivius), der in Nürnberg lebende Straßburger Mediziner, seine deutsche Vitruv-Ausgabe („Vitruvis Teutsch“, Nürnberg 1548) allen denen, die in ihrer Ausbildung eine Unterweisung der Messung erhalten hatten:

*„Allen künstlichen Handtwerckern, Werckmeistern, Steinmetzen, Bawmeistern, Zeug und Büxenmeistern, Brunnen leyteren, Berckwerckern, Malern, Bildhawern, Goltschmiden, Schreineren und allen denen, welche sich des Zirckels und Richtscheids künstlichen gebrauchen...“*<sup>597</sup>

Am Ende seiner „Unterweisung“ beschreibt Dürer den Sehvorgang unter anderem an Euklids Sehpypamide, die erstmals von dem Architekten und gelernten Goldschmied Filippo Brunelleschi auf die Konstruktion eines perspektivischen Bildes angewandt worden und durch eine Abschrift von Albertis „De pictura“ zur damaligen Zeit in Nürnberg bekannt war. Dürer gab vier weitere Vorschläge für Hilfsvorrichtungen zur Hand, die es ermöglichen ein Objekt direkt und ohne aufwendige Konstruktion auf einer zwischen Auge und Gegenstand eingeschobenen Malfläche perspektivisch richtig festzulegen. Die Erstausgabe der „Unterweisung“ bietet Holzschnittillustrationen für zwei der Lösungen (**Abb. 87**).<sup>598</sup> In der erweiterten, postumen und zweiten deutschen Ausgabe von 1538 wurde das Verfahren an einem liegenden weiblichen Aktmodell und eben einer Kanne demonstriert.<sup>599</sup>

Im Titel seiner „Perspectiva Corporum Regularium“ (Nürnberg 1568)<sup>600</sup> weist Jamnitzer darauf hin, daß schon „*Plato im Timaeo und Euclides inn sein Elementis*“ über „*die fünff Regulierten Körper*“ geschrieben hatte, womit auch einige der von Dürer benutzten antiken Schriften bezeichnet wären.<sup>601</sup> In der Demonstration perspektivischer Ansichten von geometrischen Körpern gingen Jamnitzers Perspektivbuch die „Geometria et Perspectiva“ von dem Nürnberger Maler und Zeichner Lorenz Stoer (Augsburg 1567) und die „Perspectiva Literaria“ von dem Nürnberger Goldschmied Hans Lencker (Nürnberg 1567) unmittelbar voran. Lencker spielte im Vorwort seiner „Perspectiva“ (Nürnberg 1571) vermutlich auf dies frühere und kleinere Werk an, das er am 25. Oktober 1567, also sechs Monate vor dem seines großen Rivalen Jamnitzer, veröffentlicht hatte. Als Spezialist für Perspektive wurde

<sup>597</sup> Ebd. S. 3f. u. Abb. 3 u. 5 (Vitruv/Serlio): Mit seinen „Regole Generali di Architettura sopra le cinque maniere de gli edifici“ (Venedig 1537; dt. Ausg. Antwerpen 1542) sonderte Sebastiano Serlio Vitruvs Abhandlung der Säulenordnungen heraus. In Nürnberg hatte schon Dürer Ausschnitte aus dem Text des römischen Autors gekannt und Peter Flötner, der zwei Jahre vor der deutschen Vitruv-Ausgabe verstarb, hat den italienischen Vitruv des Cesariano mit Sicherheit gekannt; an der Herstellung der Holzschnitte für den Nürnberger Vitruv war er „irgendwie beteiligt“.

<sup>598</sup> „Der Zeichner des sitzenden Mannes“ und „Der Zeichner der Laute“; vgl. Meder 268f.; Panofsky 361f. oder Knappe 370f.

<sup>599</sup> „Der Zeichner der Kanne“ und „Der Zeichner des liegenden Weibes“; vgl. Meder 270f.; Panofsky 363f. oder Knappe 372f.

<sup>600</sup> Jamnitzer 1568.

<sup>601</sup> Strieder 1996, S. 43-45.



Lencker (**Abb. 326 u. 327**) später an den sächsischen Hof gerufen, wo er Kurfürst Christian I. von 1572 bis 1576 Unterricht erteilte, der zugleich nicht nur wissenschaftliche Instrumente, sondern für 30 Gulden auch ein Exemplar von Jamnitzers „Perspectiva“ kaufte.<sup>602</sup> Im Gegensatz zu Jamnitzer, der sein Werk *„allen Liebhabern der freyen Kunst zu Ehrn“*, und Lencker, der sein PERSPECTIVA ABC *„allen liebhabern guter Künsten zu ehren und gefallen publiciert“*, veröffentlichte Stoer seine Ruinen, Bäume und stereometrischen Körper vor Landschaften erst an zweiter Stelle *„vil andern Liebhabern zu sonder gefallen“*, da er mit seinen *„etliche zerbrochne Gebew“* insbesondere *„den Schreiner(n) In eingelegter Arbeit dienstlich“* zu sein begehrt, wie er unmittelbar davor, gleich im ersten Satz sagt.<sup>603</sup> Bei Forssman folgt dem Hinweis auf das zeitgenössische Künstlerbewußtsein der Goldschmiede, die durch die Genese der Werkstattdarstellungen weiter untermauerte Tatsache, daß *„Zeichner, Entwerfer, Kupferstecher und Goldschmiede“* in der frühen Neuzeit *„oftmals ein und dieselbe Person waren“* und *„die Goldschmiede sogar“*, seit Fritz 1966, *„als Erfinder des Kupferstichs angesehen werden müssen.“* So war Martin Schongauer ein zeichnender Goldschmied, aber keinesfalls das Beispiel einer *„Personalunion von Künstler und Goldschmied“*, wenn man nicht dem für falsch befundenen Kunstbegriff folgen will.<sup>604</sup> Als die Wanderschaft Dürer 1492 zunächst nach Colmar führte, war Martin Schongauer Anfang 1491 schon verstorben. So wurde dem Goldschmiede- und Malergeselle, dies berichtet Christoph Scheurl 1515, von *„Caspar vnd Paulus, goltschmid, vnd Ludwig, maler, der gleichen zu Basel Georg, goltschmid, alle deß Schon Merten (Martin Schongauer) gebrüdere, gute gesellschaft gelaist“*.<sup>605</sup> Die Tätigkeit Jost Ammans als Stecher für Wenzel Jamnitzer, außer der „Perspectiva“ auch durch die Radierungen der „Apotheose Kaiser Maximilians II.“ und den „Triumph der christlichen Kirche“ belegt (Nürnberg 1571)<sup>606</sup>, stellt für den berühmtesten deutschen Renaissancegoldschmied in Frage, ob er zugleich *„Zeichner, Entwerfer, Kupferstecher und Goldschmied“* gewesen ist. In jedem Fall war er, logischerweise und ausweislich seiner Zeichnungen und Entwürfe, Zeichner und

<sup>602</sup> Weiterführend Kat. Konstruktivisten 1969. Der Katalog (ohne Seiten) beginnt mit einer Zusammenfassung von „Albert Flocons Jamnitzer-Interpretation“, worin auch über das Verhältnis Jamnitzer-Lencker reflektiert wird; vgl. Flocon 1964 mit Einführung und Faksimile. Im nächsten Abschnitt schließen sich die Katalognummern mit Abbildungen aus den Perspektivbüchern beginnend mit Jamnitzer an: Kat. Nr. 1-50 (Stiche von Jost Amman nach Jamnitzers Entwürfen); Kat. Nr. 51-65 (Lenckers Perspectiva Litteraria mit Stichen von Hans Rogel d. Ä.); Kat. Nr. 66-76 (Stoers „Geometria et Perspectiva“ mit Stichen von Mathis Zündt).

<sup>603</sup> Vgl. Kat. Konstruktivisten 1969, Kat. Nr. 1, 51 u. 66. Johannes/Hans Lencker d.Ä. wurde 1551 Bürger von Nürnberg, 1559 Geschworener und 1575 Genannter des Stadtrates. Er starb am 28.11.1585, knapp einen Monat vor Jamnitzer (19.12.). Lorenz Stoer hielt sich bis 1557 in Nürnberg, dann in Augsburg auf 1594/95 ist er als Gutachter wieder in Nürnberg und letztmalig 1620/21 nachweisbar.

<sup>604</sup> Forssman 1992, S. 13.

<sup>605</sup> Rupprich 1956, Bd. 1, S. 295; Anzelewsky 1988, S. 30.

<sup>606</sup> Vgl. Kat. Jamnitzer 1985, S. 346-349, Kat. Nr. 308-10 mit Vorzeichnung zur Apotheose.

Entwerfer.<sup>607</sup> Hans Vredeman de Vries' Traktat „Architectura“ wurde 1577 in Antwerpen in einer deutschen, einer französischen und „wahrscheinlich“ auch in einer niederländischen Ausgabe veröffentlicht. Der Titel der deutschen Ausgabe lautet:

*„Architectvra,/ Oder/ Bavvung der Antiquen auss dem/ Vitruuius,vvoelches sein fünff/  
Collummen Orden, dar auss/ mann alle Landts gebreuch vonn/ Bavven zu  
accommodierê, dienst-/ lich fur alle Bavvmaystren, Maur-/ rer, Stainmetzlen,  
Schreineren,/ Bildtschneidren, vnd alle Liebha-/ bernn der Architecturen, ann dag/  
gebrachhat durch IOHANNES/ Vredeman Vriesae, Inuen-/ tor. An° 1577“.*<sup>608</sup>

Nach dem Inhalt, den Quellen und der Intention nennt Vredemann den „angesprochenen Benutzerkreis“, für den er seine Inventio als nachahmende Neuschöpfung „ann dag gebrachhat“. Der Leser- und Benutzerkreis gibt dabei zugleich „Aufschluß“ über die Bedeutung des Begriffs „Architectura“:

*„Architectura` als Lehre der Säulenordnungen soll nicht nur für die Baukunst und das Ingenieurswesen direkt von Relevanz sein, sondern auch für die anderen Kunstgattungen, die sich architektonischer Prototypen bedienen wie die Bildhauerei und das Kunsthandwerk, dem die Schreiner zuzurechnen sind. In der Einführung des Traktates sind zusätzlich die Maler und die Glasschreiber genannt. Vredemann gibt folglich Empfehlungen für die Arbeiten in verschiedenen Disziplinen und für verschiedene Materialien.“*

Damit wird eine Begriffsbestimmung gestützt, die ebenfalls von Erik Forssman stammt und derzufolge die Traktatliteratur bis zur „Architectura“ bei Wendel Dietterlin noch 1598 „wenig mit Baukunst zu tun“ hat, wogegen sie „Bildungsgegenstand, angewandte Wissenschaft und praktischer Leitfaden“ war, da man ohne „Architectura“ „überhaupt keinen anspruchsvollen Gegenstand konzipieren, proportionieren, schmücken oder auch nur beurteilen“ konnte. Vredemanns „Architectura“ greift „grundsätzlich auf Ideen der klassischen Architekturtheorie und speziell auf das IV. Buch Sebastiano Serlios zurück.“<sup>609</sup> In der „Werkstatt Wenzel und Hans Jamnitzers“, so läßt sich ergänzen, wurde ein dorischer Metopenfries mit Triglyphen, Bukranien und Rundscheiben, dessen „Quelle (...) eindeutig der Holzschnitt in Serlios

---

<sup>607</sup> Diese banale Feststellung betrifft im wesentlichen den praktisch-handwerklichen Anteil eines Werkstattleiters und zweifelt nicht die Tatsache an, daß einige Goldschmiede sich spezialisierten. Die vervielfältigende Reproduktion einer Entwurfszeichnung konnte den Druckereien überlassen werden, die ja selbst Aufträge an Stecher vergaben, wofür das Ständebuch ein Beispiel ist, das von Gustav Feyerabend verlegt und vom Stecher Amman „nur“ illustriert wurde. Stoer und Lencker überließen die Herstellung der Druckvorlagen für ihre Perspektivbücher in jedem Fall Zündt und Rogel, womit das Problem der Arbeitsteilung abermals offensichtlich wird, das die sichere Zuschreibung jedes aufwendigeren frühneuzeitlichen Goldschmiedewerks (oder auch Kunstwerks) als ein im gesamten Produktionsprozeß „eigenhändiges“ Werk nur eines Meisters ausschließt.

<sup>608</sup> Zitiert nach Zimmermann 1999, S. 336.

<sup>609</sup> Ebd. S. 337; Wendel Dietterlin: Architectura 1598, Reprint Braunschweig 1983, S. 6 (Vorwort Forssman).

‘Regole’ von 1537“ ist, „geradezu ein Markenzeichen“. <sup>610</sup> Im Gegensatz zur Architectura zeigen Vredemans druckgraphische Folge „Scenographiae sive Perspectivae“ oder das Perspektivlehrbuch für einen Zeitraum von 1560 bis zum Anfang des siebzehnten Jahrhunderts (1604/1605) „in der Regel fiktive Architekturen“, weshalb sie „insofern mehr den meisterlichen Umgang mit der Perspektive“ belegen, „als daß sie den Anspruch erheben, Ideen oder gar Vorgaben für die Baupraxis zu vermitteln.“ <sup>611</sup> Entsprechend wurde von Günter Irmscher darauf hingewiesen, daß Vredemans gedruckte Bildarchitekturen „zuerst Demonstrationen, exempla seines Perspektivverfahrens“ sind. <sup>612</sup> Gleiches gilt auch für die Perspektiv- und Geometriebücher von Lencker (**Abb. 90**) und Jamnitzer, insbesondere auch für die phantastischen Architekturlandschaften von Stoer. <sup>613</sup> Jamnitzers Perspektivapparat wurde rekonstruiert (**Abb. 88**).

Auf dem Titelblatt der Perspectiva schmücken die vier Personifikationen der Arithmetik, der Geometrie, der Architektur und der Perspektive das ovale Schriftfeld in den Ecken (**Abb. 89**). Für Forssman jene *„Disziplinen, deren Beherrschung von Künstlern und kunstreichen Handwerkern nunmehr verlangt“* wurde, der ergänzend, so die Inschrifttäfelchen um den Titel, auch noch über „Inclinatio“ (Neigung) und „Diligentia“ (Fleiß) verfügen mußte. <sup>614</sup> Mit dem in Jamnitzers spekulativen System höchstem Element sind durch den Kosmos die Astronomie und mit den Buchstaben (Vokalen) die Schriftkünste als weitere Vertreter der mittelalterlichen artes liberales bezeichnet. Da die pythagoreische Zahlenlehre und ihre geometrische Umsetzung im Timaios in ihrer traditionellen antiken und mittelalterlichen Bindung zur Musiktheorie auch in der Renaissance „verbindlich“ blieb (Neudruck von Boethius’ De Musica, Venedig 1491/ 92), „so müssen die musikalischen Proportionen seit Alberti als wichtiger Bestandteil der Architekturtheorie der Renaissance angesehen werden, wenn es um die Maßverhältnisse in der Architektur geht.“ Luca Pacioli hobt in seiner „Summa de Arithmetica“ die „Bedeutung der kosmischen Harmonien als regulatives Prinzip sowohl der Musik als auch der Architektur hervor.“ <sup>615</sup> Im Rückgriff auf Autoritäten der Antike und der Renaissance, Euklid, Platon und Luca Pacioli, unterlegte der Goldschmied den fünf regelmäßigen Körpern eine ausgeklügelte Spekulation; aus dem „bloßen perspektivischen

<sup>610</sup> Forssman 1985, S. 6 m. Abb. 5 (Dorisches Gebäck, Venedig 1537) und Hinweis auf die sog. „Dresdner Kasette“ von 1562 im Grünen Gewölbe.

<sup>611</sup> Zimmermann 1999, S. 336f.

<sup>612</sup> G. Irmscher: Hans Vredeman de Vries als Zeichner (I), in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 21 (1985), S. 125; hier zitiert nach Zimmermann 1999, Anm. 4, S. 336.

<sup>613</sup> Zusammenfassend zur „Kunstfertigkeit der Perspektive zu Nürnberg“ vgl. May 1985.

<sup>614</sup> Forssman 1985, S. 7f. u. Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 756, S. 479f. (zu den 19 im Berliner Kupferstichkabinett erhaltenen Reinzeichnungen aus der Werkstatt Jost Ammans, die dem Stecher der Radierungen zum Vorbild dienten, siehe Kat. Nr. 757).

<sup>615</sup> Pochat 1986, S. 247; die pythagoreischen Zahlenverhältnisse (1:2:3:4) machten dabei auch einen Bestandteil in der von Kaufleuten praktisch täglich verwendeten „goldenen Regel“ oder „des Kaufmanns Schlüssel“ in der Zahlenfolge 6:8:9:12 aus: „Regula-de-tri stellt jene mathematische Methode dar, mit welcher man zu dieser Zeit Maße und proportionale Verhältnisse ermittelte.“

*Spiel*" wird „eine tiefsinnige Welterklärung“.<sup>616</sup> Analog zu jener begrenzten Zahl von fünf regelmäßigen Vielflächlern, die sich mit ihren Ecken einer Kugel einschreiben lassen, gibt es für Jamnitzer *"auch nicht mehr als fünf Elemente in der Natur"*, die in der Ordnung Feuer, Luft, Erde, Wasser und Himmel (Urgrund, Kosmos) einander bedingen. Jamnitzers Lehre vom Zusammenhang der geometrischen Grundform „mit ihrer immanenten metaphysischen Bedeutung“ führt auf Luca Pacioli's „De divina proportione“ von 1497 zurück (**Abb. 350**), die 1509 in Venedig mit Piero della Francesca's „Libellus de quinque corporis regularibus“ (postum) gedruckt wurde:

*„Im Anschluß an Platons Timaios werden darin die von Theaitetos entdeckten fünf soliden regelmäßigen Körper besprochen (der Tetraeder, der Kubus, der Oktaeder, der Dodekaeder und der 20flächige Ikosaeder). Die vier Erstgenannten entsprechen den Elementen Feuer, Erde, Luft und Wasser, der fünfte, dessen Fläche sich durch den goldenen Schnitt ermitteln ließ, dem Kosmos. Über diese Körper hinaus kam noch die Sphäre, geometrisch als Kreis zu verstehen, als die vollkommenste, göttliche Form hinzu.“*<sup>617</sup>

Von den fünf regelmäßigen Körpern, die seit der Antike ihre Faszination auf Künstler und Philosophen ausgeübt haben, „muß Jamnitzer Modelle angefertigt haben, aus denen er durch Wegnehmen und Hinzufügen nach Art eines Juweliers, der Edelsteine facettierte und zusammensetzt, jeweils 23 Varianten von den fünf Körpern erzeugte. Dann erfand er einen Apparat, mit dessen Hilfe er die insgesamt 120 Varianten perspektivisch korrekt auf dem Papier wiedergeben konnte. Die Ergebnisse vervollständigte er durch einige bildhafte Kompositionen aus abstrakten Körpern. Das Ganze ließ er von Amman in Kupfer stechen und fügte einen Text hinzu, der leider vieles unerklärt läßt“. Ein zweites Buch, in dem Jamnitzer über die Konstruktion der Körper und das perspektivische Gerät zu ihrer Wiedergabe berichten wollte, ist nie erschienen.<sup>618</sup> In der Fünfszahl der Elemente und der geometrischen Körper wurde ein Ordnungsprinzip der göttlichen Schöpfung gesehen, welches sich für Jamnitzer ebenfalls in den fünf Fingern einer Hand, den fünf Sinnen oder den fünf Vokalen als Grundlage von Sprache und menschlicher Kommunikation ausdrückt. So schrieb Hans Lencker in einem Text, der erst 1595 seine 1567 ohne Text erschienene „Perspectiva Literaria“ vervollständigte, daß die Buchstaben die wahren Elemente seien und

---

<sup>616</sup> Forssman 1985, S. 7f.

<sup>617</sup> Zur Abhängigkeit Jamnitzers vgl. Kat. Konstruktivisten 1969, Einführung o. S. nach Flocon 1964; zu Piero della Francesca und Luca Pacioli vgl. Pochat 1986, S. 247-49, hier S. 247 u. 249: Wie bei Vitruv wird der Mensch bei Pacioli in einen Kreis und ein Quadrat eingeschrieben, ohne deren Grundform es nicht möglich sei, etwas zustande zu bringen. Im Appendix heißt es über die Proportionen der Architektur und des menschlichen Körpers, „daß alle Maße und Bezeichnungen vom menschlichen Körper abgeleitet seien. In seinen Maßen und Proportionen offenbare Gott die innersten Geheimnisse der Natur“.

<sup>618</sup> Forssman 1985, S. 7f.

die ersten Anfänge, mit denen man alle guten Disziplinen erlernen müßte.<sup>619</sup> Peter Halt merkt in seiner „Perspektivischen Reisskunst“ (Augsburg 1625) an, daß man, wie man ohne Vokale nicht sprechen könne, ohne die regulären Körper nichts in der perspektivischen „Reisskunst“ erreiche. Über Lencker und Jamnitzer liegt die enge Beziehung der Großbuchstaben zur Geometrie seit Pacioli oder Dürer in der Kontinuität des Jahrhunderts begründet.<sup>620</sup> Jeder der fünf Abteilungen von Jamnitzers "Perspectiva" ist eine Titelseite vorangestellt, die den Körper mit dem entsprechendem Element abbildet. So begegnet unter dem Titel A (Vokal) der Tetraeder mit seinem Element (Feuer: "*Ignis Fewer*"), das durch "*Feuerwaffen aller Art, Drachen und ein Becken, aus dem Flammen herausschlagen*", bezeichnet wird. Unter Titel B für den Oktaeder (Vokal E) wird das Element (Luft: "*Aer Lufft*") durch "*Vögel, Insekten und Blasinstrumente*" versinnbildlicht usw. (I: Hexaeder/Würfel, "*Terra Erden*"; O: Icosaeder, "*Aqua Wasser*" und U: Dodocaeder, "*Coelum Himmel*"). Damit stimmt Jamnitzers Konzeption nicht mit antiken und italienischen Überlieferungen überein, denn auf das Feuer (Tetraeder) folgt einerseits nicht die Erde (Hexaeder), sondern zunächst die Luft (Oktaeder), während andererseits, was von größerer Bedeutung ist, die Körper vertauscht worden sind, die das vierte und fünfte Element (Wasser und Kosmos) präsentieren. So ist der Ikosaeder zum Stellvertreter des Wasser geworden („O. 4. AQUA. Das wasser. Ein Corpus von zwaintzig Triangeln.“), während der Dodekaeder nun das höchste Element des Himmels vertritt („V. 5. COELVM. Der Himel. Ein Corpus von Zwölff Fünfangeln.“). Dies mag in der zahlensymbolischen Konstitution des Körpers, der christlichen Zwölf- und der elementaren Fünzfzahl gründen. Mit der Neuordnung von 1568 ist zugleich ein Erklärungsmodell für die Auswahl der Körper auf dem Neudörffer-Portrait von 1561 gegeben (**Abb. 349**), wo der Mathematiker einen Dodekaeder wohl kaum als Symbol des Wassers, sondern des Himmels in der Hand hält, während der Hexaeder als traditioneller Repräsentant der Erde darüber an der Wand hängt. Entsprechend wurde die Rollwerkkartousche auf dem fünften Titelblatt der Perspectiva (**Abb. 91**) nicht nur mit wissenschaftlichen Instrumenten geschmückt, sondern es wurden unter anderem auch zwei Putti zur Darstellung gebracht, die jeweils in der oberen Ecke mit einem Stechzirkel links eine Erd- und rechts eine Himmelskugel vermessen, zwischen denen eine Sonnenscheibe abgebildet ist. Mit einem Stechzirkel nimmt Neudörffer die Maße des Himmels am Dodekaeder ab, während neben dem Hexaeder eine Sonnenuhr befestigt ist. Jamnitzers spekulatives Erklärungsmodell sollte gleichsam den Schöpfungsprozeß nachzeichnen, doch, so schreibt er im Vorwort, „*Wer könt nur die grossen wunder Gottes genugsam erzelen und aussprechen, es heyst ja wie der Königlich Prophwet David sagt, wunderbarlich sind die werckhe des Herren.*“

<sup>619</sup> Weiterführend zu Lenkers Perspektivbuch Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 755.

<sup>620</sup> Zusammenfassend nach Kat. Konstruktivisten 1969, Einführung o. S. sowie Flocon 1964.

Der bürgerliche Nürnberger Goldschmied Jamnitzer widmete sein Perspektivbuch nicht nur Kaiser Maximilian II., dessen „Hoflieferant“ er war, sondern veröffentlichte es *„allen Liebhabern der freyen Kunst zu Ehrn, durch Wentzeln Jamitzer, burgern vnd Goldtschmid in Nürnberg, mit Göttlicher hulff“*.<sup>621</sup> Demnach wäre die „Perspectiva“, in der Selbsteinschätzung des zeichnenden Goldschmieds, als Anschauungsmaterial angewandter Mathematik ein Ausdruck zur Ehre freier Kunst und er selbst ein freier oder vorsichtig gesagt wissenschaftlicher Künstler, dessen Arbeit auf Begabung und Fleiß, praktischer Erfahrung, Quellenstudium, Kenntnissen der mathematischen und sprachlichen Wissenschaften und der Naturbeobachtung gründet. Auch Dürer hatte sich an die *„künstbegirigen“* gewandt, aber er wollte 1525 *„nit alleyn den maleren, sonder goldschmiden, bildhaweren, steynmetzen, schreyneren vnd allen den, so sich das maß gebrauchen, dienstlich seyn“*. Vogtherrs Absicht war 1538 *„allen Molern, Bildschnitzern, Goldtschmiden, Steynmetzen, Waffen und Messerschmiden hochnützlich“* zu sein. Rivius wandte sich 1548 *„Allen künstlichen Handwerckern, Werckmeistern, Steinmetzen“* zu. Der Goldschmied Lencker hatte seine geometrischen Inventionen 1567 *„allen liebhabern guter Künsten zu ehren und gefallen“* erstmals veröffentlicht, bevor also Jamnitzer von *„allen Liebhabern der freyen Kunst“* und sich selbst als Bürger und Goldschmied sprach. Hat die Goldschmiedekunst in Nürnberg 1568 den Status einer freien Kunst erreicht, von dem die Kunstgeschichte immer so gerne unter dem Stichwort „artes liberales“ spricht? Freiheit in Form von Privilegien, die erlaubten außerhalb der Zunftbestimmungen zu produzieren, persönliche höfische Bindung über Generationen und die Freiheit des Stadtbürgers koppelten sich an die spezifische Verfassung der Reichsstadt, womit sich zugleich die uneingeschränkte Bedeutung Nürnbergs innerhalb der deutschen Renaissancegoldschmiedekunst erklärt. Nur hier schafften *„viele den Aufstieg“* in die *„ehrbaren Stände, das heißt, sie rückten innerhalb der strengen Klassenteilung der mittelalterlichen Ständeordnung in den Kreis der 'Aristokraten' auf, zu dem Kaufleute, Ärzte, Apotheker und Manufakturbesitzer gehörten.“* Wie gesagt durften die Goldschmiede als einziges Handwerk der Stadt einen Vertreter in den regierenden „Kleinen Rat“ entsenden. Dort hatte ihr Vertreter das Amt des „Losungers“, d.h. den Posten des höchsten Finanzbeamten inne, der so häufig von Goldschmieden besetzt wurde.<sup>622</sup> Es wird für jeden Renaissancekünstler schwer nachzuweisen sein, daß er *„in allen freien Künsten wohlerfahren“* war, aber einige der Nürnberger Goldschmiede waren in der Geometrie bzw. Perspektive sehr erfahren. Sie erfüllen damit eine wichtige Forderung Ghibertis und beweisen ihre Theorie in der Praxis:

<sup>621</sup> Zitiert aus dem Titel von Jamnitzers "Perspectiva"; vgl. Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 756.

<sup>622</sup> Schade 1974, S. 39: Auch in anderen Städten waren Goldschmiede zusätzlich noch Münz- und Siegelstempelschneider, Geldwechsler und auch Bankiers (vgl. Kap. B.5f.).

*„Insbesondere sei er in der Perspektivlehre wohlbeschlagen, und vor allem ein guter Zeichner...“*<sup>623</sup>

Erst 1528, dem Todesjahr Dürers, wurde das Erste seiner "Vier Bücher von menschlicher Proportion" veröffentlicht. Sein Freund Pirckheimer besorgte schließlich die Herausgabe des Werkes, das *"auf verlegung Albrecht Dürers verlassen witib im Jahre von christi 1528 am letzten tag octobris"* vermehrt durch kaiserliches Privileg gegen Nachdruck geschützt und einen Nachruf auf den Freund bereichert erstmals in vollständiger Druckfassung erschienen ist.<sup>624</sup> Dürers Proportionslehre verbreitete sich in Neuauflagen schon bald über ganz Europa.<sup>625</sup> Mit aller gewünschten Deutlichkeit hat er das Ideal seiner Naturnachahmungstheorie im sog. "Ästhetischen Exkurses" beschrieben, der ebenfalls von den frühen Proportionsstudien und dem geplanten Malerbuch abhängt, als dessen Vorrede er gedacht war. Erweitert um verschiedene Manuskripte fand er Eingang in die Druckfassung der Proportionslehre von 1528, wo er sich am Schluß des dritten Buches befindet.<sup>626</sup> Dort heißt es:

*"Aber das leben in der natur gibt zu erkennen die warheyt diser ding. Darumb sich sie fleysig an, richt dich darnach vnd gee nit von der natur in dein gut geduncken, das du wöllest meynen das besser von dir selbs zu finden, dann du wirst verführt. Dann warhafftig steckt die Kunst inn der natur, wer sie herauß kan reysseen, der hat sie. Vberkumstu sie, so wirdet sie dir vil fels nemen in deinem werck. Vnd durch die Geometria magstu deins wercks vil beweysen. (...) Aber ye genewer dein werck dem leben gemeß ist in seiner gestalt, ye besser dein werck erscheynt. Vnd diß ist war. Darum nym dir nimer mer fur, das du etwas besser mugest oder welest machen dann es Gott seiner erschaffnen natur zu wurcken krafft gebenn hat. Dann dein vermugen ist krafftlaß gegen Gottes geschöff..."*<sup>627</sup>

Panofsky hat diese Passage in folgende moderne Worte gekleidet:

---

<sup>623</sup> Ghiberti/Schlosser 1920, S. 47.

<sup>624</sup> Vgl. Rupprich 1969, Bd. 3, Einleitung, S. 7-9; Strieder 1996, S. 23f.

<sup>625</sup> Kauffmann 1954, S. 21: Abgesehen von dem Jahrzehnt nach seinem Tod genoß die Proportionslehre, wie etwa auch die "Unterweisung der Messung", in der zweiten Jahrhunderthälfte größtes Interesse. Auch Kauffmann betont, daß Dürer diese Schrift an alle Künstler richtete, vorzugsweise die genannten Maler, Goldschmiede, Bildhauer, Baumeister und Tischler, die sich mit Vermessungen, mit Perspektive oder Geometrie beschäftigen mußten, um zeichnerische Entwürfe anfertigen zu können. 1557 erschienen in Paris eine weitere lateinische und erstmals eine französische Übersetzung der Unterweisung, 1591 und 1594 italienische Übersetzungen in Venedig, 1599 eine portugiesische Fassung, 1603 eine deutsche in Arnheim, 1614 eine französische in Paris und 1622 eine holländische wieder in Arnheim.

<sup>626</sup> Rupprich 1969, Bd. 3, S. 267-269 (Einleitung zum Ästhetischen Exkurs); 270-289 (Entwürfe und Ausarbeitungen des Exkurses); 290-99 u. 300-306 (Druckfassung u. lat. Übers. von Joachim Camerarius).

<sup>627</sup> Ebd. S. 295, Nr. 54f., Z. 430-450; Kultermann 1987, S. 66f.; Panofsky 1995, S. 371.

*"Setze dir niemals in den Kopf, daß du etwas besser machen könntest oder wolltest, als die von Gott erschaffene Natur, der er die Kraft zu ihrem Wirken gegeben hat. Denn dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Schöpfung. Daraus folgt, daß kein Mensch jemals aus seinem eigenen Sinn ein schönes Bild machen kann, es sei denn, er habe seinen Geist (gemüt) angefüllt mit vielem Zeichnen oder Malen nach der Natur (auß vil abmachen sein gemüt vol gefast). Das ist dann nicht mehr eigen (eygens) zu nennen, sondern ist überkommene und gelernte Kunst geworden (vberkumen und gelernte kunst), die keimt, wächst und Früchte trägt nach ihrer Art (die sich besambt, erwechst vnnnd seins geschlechts frucht bringt). Daher kommt es, daß der versammelte heimliche Schatz des Herzens (versamlet heymlich schatz des hertzens) durch das Werk offenbart wird und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen erschafft (schöpfft) in der Gestalt eines Dinges. Dies ist der Grund, weshalb ein erfahrener Künstler nicht für jedes Bild Studien nach dem Leben zu machen braucht; denn er strömt genügend aus, was er während einer langen Zeit von der äußeren Welt aufgespeichert hat."*<sup>628</sup>

Nachahmung der Natur füllt das "gemüt" und aus kraftlosem Vermögen wird durch beständige Übung überkommene Kunst. Auf dieser Grundlage erwächst der Künstler zum Schöpfer neuer Kreaturen durch eigene Idee:

*"Der Geist (gemüt) der Künstler ist voll von Bildern, die sie machen könnten. Deshalb würde ein Mensch, der solche Kunst richtig gebrauchte und von Natur dazu begabt wäre (genaturt), falls ihm viele hundert Jahre zu leben vergönnt wäre, durch die Kraft, die Gott dem Menschen gegeben hat, alle Tage viel an neuer Gestalt der Menschen und anderer Geschöpfe, wie man vorher keine gesehen hat und kein anderer sie erdacht hat, ausschütten und machen können."*<sup>629</sup> (*"Dann solch zufel sind bey den künstnern vnzelich vil vnd gemüt voller bildnuß, das jn möglich zu machen wer. Der halb so eim menschen vil hundert jar zu leben verlihen wirdet, der sich solcher kunst schickerlich brauchte, vnd darzu genaturt, der wirdet durch die krafft, die Gott dem menschen geben hat, alle tag vil newer gestalt der menschen vnd andrer creaturen auß zu giessen vnd zu machen haben, das man for nit gesehen noch ein ander gedacht het."* S. 291, Sp. 11, Z. 78-88).<sup>630</sup>

<sup>628</sup> Panofsky 1995, S. 371f.; Rupprich 1969, Bd. 3, S. 295f., Sp. 55-57, Z. 446- 465.

<sup>629</sup> Ebd. S. 372.

<sup>630</sup> Nach Rupprich 1969, Bd. 3, S. 288, Anm. 11 bezeichnet Dürers Begriff vom "gmüt" (mhd. "gemuete") das *"Gemüt als die Wohn- und Werkstätte der Vorstellungen, inneren Bildern, Ideen."* R. Hildebrand, der Verfasser des Artikels "Gemüt" in Grimms Wb 4/1, 2 (1897), Sp. 3298 gibt als ersten Beleg für diese Bedeutung einen Hinweis auf Meister Eckhart, als zweiten die Stelle in Dürers Proportionslehre. Der Mystiker Eckhart schreibt in der Glosse über das Johannes-Evangelium über das Gemüt; vgl. F. Pfeiffer: Deutsche Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts II, Leipzig 1857, S. 585: *"Ein kraft ist in der sele, diu heizet das gemüete, die hat got geschaffen mit der sele wesen, diu ist ein ufenthalt geistlicher forme unde vernünftiger bilde."* "Forme" und "bilde" sind Ideen und Vorstellungen, während "geistlich" geistig bedeutet.



Wie Panofsky aufzeigen konnte, wuchsen diese häufig zitierten Stellen aus den folgenden im Jahre 1512 niedergeschriebenen Sätzen hervor:

*"Die Kunst der Malerei ist schwer zu erwerben. Deshalb sollte, wer nicht dazu begabt ist, es nicht unternehmen, denn sie geht aus Einflüssen von oben hervor (öbere eingiessungen, was nach dem allgemeinen Sprachgebrauch den Einfluß der Sterne bedeutete) [...] diese große Kunst der Malerei ist von den mächtigen Königen vor vielen hundert Jahren hoch geschätzt worden. Sie machten die vortrefflichen Künstler reich und behandelten sie mit Auszeichnung, denn sie fühlten, daß die großen Meister eine Gleichheit mit Gott hatten, wie es geschrieben steht. Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und wenn es möglich wäre, daß er ewig weiterlebte, so hätte er aus den inneren Ideen, von denen Plato schreibt, immerfort etwas Neues durch seine Werke auszugießen."*<sup>631</sup>

---

<sup>631</sup> Panofsky 1995, S. 372f. fährt fort: "Daß diese Stelle die Keimzelle der späteren ist, steht außer Frage: die Ausdrücke 'voller Figur', 'etwas Neues auszugießen' und 'wenn es möglich wäre, daß er ewig weiterlebte' kehren beinahe Wort für Wort in den endgültigen Fassungen wieder. Und doch gibt es einen bemerkenswerten Unterschied, der ein interessantes Licht auf Dürers Entwicklung zwischen 1512 und 1528 wirft. In dem 'Ästhetischen Exkurs' wird der Künstler nicht mehr mit Gott verglichen, ihm wird nur eine 'von Gott gegebene Macht' zugeschrieben. Seine besonderen Gaben werden nicht mehr aus 'Einflüssen von oben' erklärt, sondern, weniger astrologisch, aus natürlicher Anlage (genaturt). Und, was noch bedeutsamer ist, die geheimnisvolle Quelle innerer Bilder, 'deren gleichen niemals vorher gesehen wurde' - es ist zu bedenken, daß das Verbum 'schöpfen' sowohl 'erschaffen' als auch 'Wasser aus einem Brunnen holen' bedeutet -, wird nicht mehr als ein Fluß von Ideen a priori verstanden, sondern als eine Ansammlung von a posteriori-Erfahrungen - als ein 'Schatz', 'aufgespeichert aus Eindrücken von außen' an Stelle 'der Ideen, von denen Plato schreibt'. (...) Die Einführung der platonischen Ideen führte - oder konnte wenigstens führen - zur Emanzipation des Künstlers von der (gemeinen) Wirklichkeit - wie es durch Plotin tatsächlich festgelegt wurde, als er schrieb: 'Phidias hat seinen Zeus nicht nach irgendetwas Sichtbarem gebildet, sondern so, wie Zeus selbst erscheinen würde, sollte er sich menschlichen Augen zeigen'; und den Maler mit Gott zu vergleichen oder gar Gott gleich zu setzen, würde von Dürers späterem Standpunkt her als gotteslästerlich erschienen sein. Die mittelalterlichen Scholastiker hatten nicht selten eine dem Anschein nach ähnliche Parallele gezogen, doch nicht, um den Künstler durch den Vergleich seiner Produktion mit der Schöpfung Gottes zu erhöhen, sondern, um die Schöpfung Gottes durch den Vergleich mit der Produktion des Künstlers verständlicher zu machen; Thomas Aquino hatte sorgfältig zwischen den echten 'Ideen' im göttlichen Geist und den 'quasi-Ideen' im Geist des Bildhauers oder Architekten unterschieden. Nur in dem stolzen Denken der Renaissance war dieser metaphorische Vergleich in eine Verherrlichung des Künstlers verdreht worden, so, wenn Leonardo schreibt: 'Die göttliche Natur der Wissenschaft des Malers wandelt den Geist des Malers um in ein Bild des göttlichen Geistes, da er (oder sie) mit freier Macht zur Hervorbringung (generatione) verschiedenartiger Wesen von mancherlei Tieren, Pflanzen, Ländern, Gebieten usw. schreitet.'" Vgl. Kultermann 1987, S. 66 zitiert nach Panofsky 1960, S. 70. Panofsky 1995, S. 373f. vergleicht Dürer mit Leonardo: "Jedoch bei Leonardo ist des Malers 'scientia', seine 'Wissenschaft', das Medium des Vergleichs. Er teilt mit Gott die Einsicht in die universellen Prinzipien, die den einzelnen Dingen in der Natur zugrunde liegen und ist also fähig, nach seinem Ermessen Exemplare 'hervorzubringen' - nicht zu 'erschaffen', ein Ausdruck, den Leonardo mit Bedacht vermeidet, als erinnerte er sich der Unterscheidung, die Thomas in Summa Theologiae I, 45,5 niedergelegt hatte. (...) Bei Dürer dagegen ist das Medium des Vergleichs nicht des Malers Fähigkeit, alles, was ist, zu reproduzieren, sondern seine Fähigkeit, etwas hervorzurufen, was niemals war. Er teilt mit Gott die Macht zu 'erschaffen'; und eben jene 'Ideen, von denen Plato schreibt', erscheinen in Dürers Text nicht als die unveränderliche Grundlage des Wissens, sondern als die unerschöpfliche Quelle ganz neuer Erfindungen, 'incognita prius'."

An dieser Stelle setzt die Interpretation der Kunttheorie Dürers durch Panofsky ein, der auf die philosophischen Systeme Senecas, Marsilio Ficinos oder Agrippas von Nettesheim zu sprechen kommt. Dürer hat unmittelbar zunächst jedoch an Moses, d.h. den direkt von Gott begabten Künstler(-goldschmied) Bezaleel gedacht: *„denn sie fühlten, daß die großen Meister eine Gleichheit mit Gott hatten, wie es geschrieben steht“* (... als Mose schreibt). Weil die Werke der Antike, der großen Künstler Apelles, Protogines, Phidias, Praxiteles und Parrhasius, von denen die Überlieferung berichtet, verloren, oder durch die Nachfolgewerke aus römischer Zeit nur bruchstückhaft überliefert worden sind, und da es zeitgenössisch nichts Vergleichbares gab, denn die großen (italienischen) Meister haben nichts veröffentlicht, sah sich der Sohn eines Goldschmieds und gelernte Goldschmied namens Albrecht Dürer veranlaßt, die Lehrbücher selbst zu verfassen, da er als praktizierender Künstler die Voraussetzung dafür erfüllte. Bis zuletzt richtet er seine Warnung an die Nachfolger und kritisiert zugleich, wie Ghiberti und Cellini, die reinen Theoretiker der Kunst:

*"Doch hüt sich ein yedlicher von denen zu lernen, die da wol von der sach reden vnnd darneben mit jren henden alweg streffliche untüchtige werck gemacht haben, der ich vil gesehen hab. Denn wenn du jn folgest, so verführen sie dich, des bezeugt jr werck vnd jr vnkunst. Dann es ist eyns ein grosse vnderscheyd, von einem ding zu reden oder das selb zu machen."*<sup>632</sup>

Eine 1961 im Gemanischen National-Museum zu Nürnberg veranstaltete Ausstellung widmete sich den Künstlern, die "Dürers Unterweisung genossen haben."<sup>633</sup> Zu ihnen gehören die Maler Hans Dürer, Hans Baldung Grien, Hans Suess von Kulmbach, Hans Schäufelein, Hans Springinklee, Wolf Traut, Erhard Schön, Hans Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Hans Baldung Grien arbeitete nachweislich zwischen 1503-06 in Dürers Werkstatt, Hans Suess von Kulmbach war seit um 1500 als Gehilfe Dürers an der Illustration der von Celtis herausgegebenen Opera der Hrotsvita (Nürnberg 1501) beschäftigt, stand mit Jacopo de' Barberi in Verbindung und beschäftigte sich mit den Gesetzen von Perspektive und Proportion. Sebald Beham befaßte sich in zwei Schriften mit theoretischen Studien zur Pferdeproportion ("Dises buchlein zeyget an und lernet ein maß oder proportion der Roß", Nürnberg 1528) und zur allgemeinen Kunstlehre ("Kunst- und Lehrbüchlein", Frankfurt/ M. 1546; bis 1605 siebenmal gedruckt). Erhart Schöns Mitarbeit in der Dürer-Werkstatt begann mit der Ehrenpforte; Dürer weckte in ihm das Interesse für Geometrie, Perspektive, Proportionslehre, Bewegungslehre und Astronomie. Zehn Jahre nach Dürers Proportionswerk erschien Schöns "Unterweisung der Proportion vnnd stellung der bossen ligend und stehend, abgestolen wie man das vor augen sicht, in dem Büchlein durch Erhart Schön von Nürnberg für die Jungen gesellen und Jungen zu unterrichtung die zu der kunst

<sup>632</sup> Rupprich 1969, Bd. 3, S. 297, Nr. 73, Z. 560-568; Strieder 1996, S. 23f. u. 33.

<sup>633</sup> Weiterführend Kat. Meister um Albrecht Dürer, Nürnberg 1961 (=Anzeiger des GNM 1960-61).

lieb tragen" (Nürnberg: Christoph Zell 1538; weitere Ausgaben 1542, 1543, 1561). Schön fertigte auch die Holzschnitte für die erste deutsche Ausgabe von Vitruvs "Zehn Bücher über die Architektur" durch Walther Rivius (1547; weitere Ausgaben 1548, 1558, 1564).<sup>634</sup>

Dürers Stellung in der Geschichte des Kupferstichs läßt sich, ebenso wie seine typische Signatur in Monogrammform, nur aus seiner Ausbildung als Goldschmied erklären. Seine Bedeutung für die deutsche Renaissancegoldschmiedekunst wurde oftmals betont. Das Wirken „des größten Nürnberger Künstlers, Albrecht Dürer, war nicht nur von entscheidendem Einfluß auf die Entwicklung eines 'Nürnberger Stils', sondern auf die gesamte deutsche Goldschmiedekunst. Dürer war als Sohn eines Goldschmieds selbst in diesem Kunsthandwerk ausgebildet worden. Zeit seines Lebens bewahrte er ein lebhaftes Interesse daran; viele seiner Zeichnungen sind Entwürfe für Goldschmiedearbeiten oder haben solche zum Thema. (...) Dürers künstlerische Wurzeln reichten in die Spätgotik, doch seine italienischen Reisen brachten ihn in Kontakt mit den künstlerischen Idealen der italienischen Renaissance. In gewisser Weise versuchte er beide Tendenzen nebeneinander zu realisieren, was für die Nürnberger Goldschmiedekunst von großer Bedeutung wurde.“<sup>635</sup>

Für Hans Kauffmann war "Dürerkunst" bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts "Europäisches Gemeingut" geworden, das sich "gleich früh in Italien wie in den Niederlanden, bald auch in Frankreich" ausgebreitet hat.<sup>636</sup> In der zweiten Jahrhunderthälfte findet Dürer in allen bedeutenden Traktaten als Vorbild Erwähnung. Was den gerlernten Goldschmied auszeichnet, so läßt sich Kauffmann schließlich zusammenfassend zitieren, „hat Lambert Lombard Vasari gegenüber ausgesprochen (1565), daß ihm ‚unsterblicher Dank‘ gebühre, die Kunst auf den rechten Weg geleitet zu haben, um zur Perfektion zu gelangen, und Sandrart behält hundert Jahre später dieses Urteil bei. (...) In ihm wurde der deutsche Künstler gepriesen, der die Italiener aufzuwiegen vermochte, Vasari und van Mander haben ihn nach Maßstäben der Kunstlehren des Cinquecento beleuchtet: gerühmt wurden ‚invenzione‘ und ‚giudizio universale‘, das heißt die Spannweite seiner Erfindungsgabe und das alles durchdringende Unterscheidungsvermögen seines Auges bei souveränem ‚disegno‘, das heißt ausschöpfender Signifikanz seiner Zeichnung, ‚la perfezione ed il fine di quest‘ arte‘, worin die Bedeutungsschwere von Vasaris Wertmaß ‚perfetta arte‘ mitspricht: Kunst in ihrem Vollkommenheitsstand, auf dem Gipfel ihrer Wachstumsmöglichkeit. In Toscana oder Rom beheimatet, wäre er allen italienischen Malern überlegen gewesen. In ihm fand van Mander, zum Beispiel angesichts von ‚Melancholie‘ und ‚Ritter, Tod und Teufel‘, sein Künstlerideal des ‚poetelijck schilder‘ verwirklicht, des Dichtermalers oder Malerdichters, worin er mit Lodovico Dolce, mit Lomazzo, selbst mit

<sup>634</sup> Rupprich 1969, Bd. 3, S. 10-12.

<sup>635</sup> Hernmarck 1978, S. 21; R. W. Lightbown: Dürer and the Goldsmith's Art, in: Apollo, Juli 1971.

<sup>636</sup> Grundlegend und ausführlich Kauffmann 1954, S. 18-60.

*Federico Zuccari und dessen Begriff vom ‚disegno interno‘ einig war. Giovanni Paolo Lomazzo endlich und sein ‚Trattato‘ von 1585 (...) hat ihn mit Leonardo, Raphael, Michelangelo, Tizian, Mantegna und dem in Mailand nicht zu übergehenden Gaudenzio Ferrari in eine Reihe gestellt und Dürer den Titel eines ‚Gran Druvido‘ beigelegt, was wir als großen nordischen Zauberer oder als priesterlichen Weisen verstehen dürfen. Macht doch in den Augen solcher Beurteiler dies sein geschichtliches Verdienst aus, zuerst und am folgerichtigsten in Deutschland Kunst auf der Stufe der Artes liberales nicht mehr der Artes mechanicae betrieben zu haben. Der Rangstreit gibt in den theoretischen Äußerungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts den immer wiederkehrenden Tenor ab, und das akute Interesse bekundete sich besonders, als Rudolf II. die Prager Malerzeche privilegierte, statt weiterhin als ‚Handwerk‘ fortan als ‚Malkunst‘ unter dem Zeichen der Minerva öffentlich sich auszugeben.<sup>637</sup> Nachdem Brunelleschi und Ghiberti ein gewichtiger Anteil an der frühneuzeitlichen Renaissance von Baukunst und Bronzeplastik eingeräumt werden muß, steht mit Dürer einer weiteren gelernter Goldschmied in der gewichtigen Verantwortung. Er hat den Kupferstich zum ersten Höhepunkt gebracht, der immer Maßstab geblieben ist, die Kunsttheorie neu an den Tag gebracht und die Malerei auf den rechten Pfad geleitet.*

---

<sup>637</sup> Ebd. S. 20f. mit Nachweisen sowie Julius von Schlosser: Die Kunstliteratur, Wien 1930, S. 345ff. und 352ff.

## 12. Cellini und die acht Künste des Goldschmieds

Der Florentiner Goldschmied und Bildhauer Benvenuto Cellini (1500-1571) verfaßte eine Lebensbeschreibung, die in der Tradition von Ghibertis „Commentarii“ steht, seit dem 17. Jahrhundert in der Literatur Erwähnung findet (Handschriften) und von Goethe erstmals ins Deutsche übersetzt wurde. Bei der Lektüre der Goldschmiede-Autobiographie, die hier vollständig zu zitieren wäre, „*fühlt man sich*“ wahrhaft „*in einen Mantel- und Degen-Roman versetzt, die Drei Musketiere in der Sprache des italienischen Cinquecento. Die Künstlerfigur wird nicht so sehr durch die dokumentarische Schilderung lebendig, sondern als ein Mensch gefeiert, der ständig in kühne Abenteuer verwickelt ist.*“ Der Künstler erscheint als ein ruchloser Mensch, „*immer kampfbereit, um seine Ehre und individuelle Bedeutung zu verteidigen.*“ Benvenuto Vater gab den Sohn zu dem Goldschmied Michelangelo di Viviano da Goiole in die Lehre, der für die Medici „grosserie“ produzierte; Cellini blieb nur kurz, nennt aber nach ihm viele, heute meist unbekannte Goldschmiede, in deren Werkstätten er sich vervollkommen hat. Mit 19 Jahren zog es den Goldschmied erstmals nach Rom, wo er sein erstes Salzgefäß anfertigte. Eine zeitlang teilte er seine Aktivitäten zwischen Rom und Florenz, wo er am Mercato Nuovo in der Werkstatt des Giovambattista Sogliani tätig war. Für Raffaello Lapaccini fertigte er einen silbernen Hochzeitsgürtel („Chiavacuore“, Herzschlüssel) an, für das Haus Chigi faßte er Diamanten und den Bischof von Salamanca belieferte er mit silbernen Leuchtern und einer „Acquareccia“ (Aquamanile, Wasserkanne). Darüber hinaus beauftragten ihn die Kardinäle Cybo, Cornaro, Ridolfi und Salviati. In seiner Erzählung wechselt Cellini „*ständig zwischen den Praktiken des Goldschmiedes und wilden Zusammenstößen*“. <sup>638</sup> Mario Scalini gehört zu den seltenen Ausnahmen heutiger Cellini-Monographen und -Spezialisten, weil er versucht hat, die von Goethe erstmals in deutscher Sprache veröffentlichte Lebensbeschreibung historisch und kunsthistorisch angemessen mit erhaltenen oder nachweisbaren Goldschmiedewerken zu verbinden. Hier kann nur betont werden, daß die Schrift eine Goldschmiede-Autobiographie ist. Im krassen Gegensatz dazu stehen gelehrte Kompendien und einschlägige Abhandlungen, die sich nicht für den Goldschmied oder dessen Traktat interessieren. Sie distanzieren sich damit vom Künstler selbst. <sup>639</sup> Cellini veröffentlichte 1568 „Due trattati: uno intorno alle otto principale arti dell’ Oreficeria. L’altro in materia dell’ Arte della Scultura; doue si veggono infiniti segreti nel lavorare le Figure di Marmo, e nel gettarle di Bronzo: composti da M. Benvenuto Cellini scultore fiorentino. In Fiorenza, per Valente Pannizzij e Marco Peri. MDLXVIII.“ <sup>640</sup> Justus

---

<sup>638</sup> Scalini 1995, S. 6f.

<sup>639</sup> Neuerdings stellvertretend die Ergebnisse der „Frankfurter kunsthistorischen Tagung“ vom 2.-5. November 2000; vgl. Nova/Schreuers 2003. Schon die Ankündigung des Programms ließ wenig für den Goldschmied erwarten.

<sup>640</sup> Neuausgaben 1731, 1795, 1811 und 1843; franz. Übers. 1843 und 1847. Cellini/Brinckmann S. 39f. legte seiner Übersetzung die 1857 in Florenz erschienene Ausgabe von Carlo Milanese nach einer

Brinckmann, der die "Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur von Benvenuto Cellini" übersetzt und "verglichen mit den Parallelstellen aus Theophilus' Diversarum Artium Schedula" schon früh herausgegeben hat, stellte fest, daß „eine *directe handwerksmässige Tradition die vier bis fünf Jahrhunderte hindurch, welche beide Männer trennen, trotz aller politischen und socialen Umwälzungen in diesem Zwischenraum, fortbestanden haben muß.*"<sup>641</sup> Diese „handwerksmässige Tradition“, d.h. nicht die historische Traktatrezeption, kann wohl nur in den Werkstätten der Goldschmiede überliefert worden sein. Cellinis Traktat „Über die Goldschmiedekunst“ steht eine Widmung an den „Erlauchten und Vortrefflichen Herrn regierenden Fürsten von Florenz und Siena“ voran:

*„Ruhmreicher und glücklicher Herr, da das Schicksal mich durch meine Unpässlichkeit verhinderte für das herrliche Fest der Verheiratung Eurer Excellenz mit ihrer Hoheit eine Arbeit zu liefern, und ich so recht unzufrieden mit mir war, stieg plötzlich ein neuer Gedanke in mir auf; anstatt in Erde oder Holz zu bilden, griff ich zur Feder und schrieb, wie das Gedächtniss mir Eines nach dem Anderen zureichte, alle die grossen Mühen auf, die ich in jungen Jahren in vielen verschiedenen Künsten durchgemacht habe. Bei einer jeden führte ich einige nennenswerthe Werke an, die von meiner Hand nach mannichfachen, bedeutenden Grundsätzen angefertigt wurden. Da noch niemals Andere dergleichen geschrieben haben, glaube ich, dass dies Unternehmen wegen der schönen Geheimnisse jener Künste theils Vielen nützlich, theils auch anderen angenehm sein wird, die ausserhalb des Gewerbes stehen. Dies, dachte ich, sei mit Ew. Excellenz der Fall, weil diese mehr als irgend ein anderer grosser Fürst sich an den Künsten freuet und sie liebt. Nehmet also gnädigst entgegen den guten Willen, den ich habe, Euch zu gefallen, indem ich zugleich Gott bitte, Euch ein langes Leben zu schenken.“*<sup>642</sup>

In seiner Einleitung weist Cellini, im Anschluß an die Goldschmiede Ghiberti und Dürer, auf die Praxis als Vorbedingung jeder künstlerischen Theorie hin. Zugleich kritisiert er die Ausbeutung einzelner Handwerker durch Händler, die als Verlagsgoldschmiede im positiven und Wucherer im negativen Sinne begegnen werden. Darüber hinaus rühmt er sich, seine Kenntnisse des mittelalterlichen Lehrbuches des Goldschmieds Roger/Theophilus weiter verschweigend, erstmals über die Künste des Goldschmieds zu unterrichten:

*„Ich sah, wie noch niemals Jemand versucht hatte, die schönen Geheimnisse und wundersamen Kunstgriffe der herrlichen Goldschmiedekunst aufzuzeichnen; allerdings hätte dies weder Philosophen, noch anderen Leuten, die nicht vom Handwerk sind,*

---

damals neu aufgefundenen Handschrift zu Grunde, die in einigen Punkten von der Originalausgabe abweicht und etwas ausführlicher als diese ist.

<sup>641</sup> Cellini/Brinckmann 1978, S. 1-8, hier S. 7 sowie S. 9-39 zur Biographie; zur Goldschmiedekunst Cellinis vgl. Warncke 2000 mit ausführlichem Anmerkungsapparat ausgehend von der Saliera.

<sup>642</sup> Cellini/Brinckmann 1978, S. 43.

*wohlangestanden; die Fachleute aber waren, wie zu tüchtigen Schaffen geschickt, nicht so der schönen Reden beflissen. Ich jedoch begriff recht wohl den Irrthum dieser Männer und ging, um nicht in einen gleichen zu verfallen, kühn ans Werk. Vielleicht nie, oder doch so selten, dass keine Kunde davon erhalten ist, war ein Mann so eifrig, sich mehr als einem oder zweien von den acht verschiedenen Zweigen dieser schönen Kunst zu widmen; welche weniger er dann aber wohl, wie sich denken lässt, so ziemlich gut hat treiben können. Ich spreche nicht von jenen Pfuschern, die dreist sich in allen acht Künsten versuchten und öfters von Leuten in Arbeit gesetzt sind, die das nicht ausgeben konnten und wollten, was eine gute Arbeit werth ist. Solche Pfuscher kommen mir vor, wie gewisse Krämer in den Flecken oder Anhängseln der Städte, wo sie den Becker und Speckhändler, den Apotheker und Kaufmann zugleich spielen, von jeder Waare nur ein Bischen führen, im Grunde aber gar nichts Gutes. Wir aber wollen reden über die wahre Art, jene zahlreichen und grossen wunderbaren Gewerbe zu treiben, und uns nur damit abgeben, der Männer zu erwähnen, von denen bekannt ist, dass sie in ihrer Kunst hervorragten.“<sup>643</sup>*

Im Gegensatz zum hochmittelalterlichen Klosterschmied geht Cellini nicht von der Funktion der Goldschmiedekunst aus, d.h. der Vervollendung des ausgeschmückten Kirchenbaus mit Herstellung der liturgischen Geräte (*vasa sacra*) für den Gottesdienst, sondern von der beruflichen Praxis und Spezialisierung in den frühneuzeitlichen Städten. Cellinis Einleitung endet nicht mit der Berufung auf den göttlichen Bezaleel, mit dem der Prolog zum dritten Buch der „Schedula“ beginnt, sondern, in der Lokaltradition des Goldschmieds und Plastiklers Ghiberti, mit einem Katalog berühmter Meister. Am Ende desselben kommt Cellini mit Maso Finiguerra auf die „schöne und schwierige Niellierkunst“ zurück, um im ersten Kapitel seines Traktats mit der ersten von acht Goldschmiedekünsten zu beginnen. Es folgen dann weitere 36 Kapitel, welche von Goethe auf neun verschiedene Abschnitte reduziert worden sind. Die acht Sparten der Goldschmiedekunst wurden vom Dichter im VII. Kap. ("Zwei Abhandlungen über Goldschmiedearbeiten und Skulptur") seines Anhangs der Vita auf neun erweitert, weil er die Edelsteinkunde, im Gegensatz zu Cellini, nicht unter die Ausführungen zur Verarbeitung der Steine subsumierte: 1. Kenntnis der Edelsteine, 2. Fassen der Edelsteine, 3. Niello, 4. Filigran, 5. Email, 6. Getriebene Arbeiten, 7. Große Siegel, 8. Münzen und Medaillen, 9. Grosserie.<sup>644</sup> Die originale Reihenfolge Cellinis, die auch nur so mit dem einleitenden Katalog berühmter Goldschmiede funktioniert, der auf das vorangestellte Zitat folgt, lautet dagegen: 1. „Die Niellierkunst“<sup>645</sup>, 2. „Die

<sup>643</sup> Ebd. S. 45f.

<sup>644</sup> Goethe/Keutner 1965, S. 506-13.

<sup>645</sup> Cellini/Brinckmann 1978, S. 50-53 u. 161-65 (Anmerkungen) zur Entwicklung des traditionellen technischen Verfahrens seit Plinius (*Historia naturalis*, L. XXXIII) über Theophilus bis Cellini.

Filigranarbeit“<sup>646</sup>, 3. „Die Kunst des Emaillicrens“<sup>647</sup>, 4. „Die Edelsteinkunde“ oder die „*Kunst des Juweliers*“<sup>648</sup>, 5. „Minuteriearbeit“, bei Goethe „Getriebene Arbeiten“<sup>649</sup>, 6. „Von den Cardinalssiegeln“<sup>650</sup>, 7. „Wie stählerne Münzstempel gemacht werden“ oder die „*Kunst des Münzprägens*“<sup>651</sup>, bei Goethe „Münzen und Medaillen“, 8. „Wie Grosserie in Gold oder Silber gearbeitet wird“.<sup>652</sup> Die Abhandlung über die „*wundersamen Kunstgriffe der herrlichen Goldschmiedekunst*“, der Schwester von Malerei und Plastik, endet mit der „*Grosserie*“ genannten Kunst“ als der Fähigkeit, „Gefässe“ und „*Figuren aus Gold und Silber zu treiben*“.<sup>653</sup> Dann beginnt, in negativer Auslegung als Aufschwung von klein- zu großformatigen Werken, die Abhandlung „Ueber die Sculptur“ aus Bronze und Marmor.<sup>654</sup>

Den Ausführungen zu den Künsten der Goldschmiede steht in der Einleitung des Traktates wie gesagt ein Katalog der berühmtesten Meister voran, die ausdrücklich und gleich im Anschluß von den „Pfuschern“ unterschieden werden. Nachrichtlich ergänzen die nachfolgend genannten Goldschmiede die Geschichte des Stadtgoldschmieds südlich der Alpen; 100 Jahre nach Filarete bestätigt Cellini, daß die Geschichte der Renaissancearchitektur mit einem Goldschmied begonnen hat. Darüber hinaus wird die kunsthistorische Gewißheit gestützt, daß Goldschmiede etwa zur gleichen Zeit nicht nur den Kupferstich als neues künstlerisches Medium erfunden haben, das Jan van Eyck in den Rahmeninschriften des Goldschmiedportraits von Jan de Leeuw und des sog.

---

<sup>646</sup> Ebd. S. 53-57 u. 165-67.

<sup>647</sup> Ebd. S. 57-63 u. 167-73.

<sup>648</sup> Eingangs des IV. Kapitels spricht Cellini von der „Kunst des Juweliers“, der sich die nachfolgenden „Kapitel“ bzw. Abschnitte anschließen: (4a) „Wie ein Rubin gefaßt wird“, (4b) „Wie der Smaragd und der Saphir gefasst werden“, (4c) „Wie die Folien für alle Arten durchsichtiger Steine bereitet werden“, (4d) „Vom Schliff des Diamanten“, (4e) „Wie den Diamanten Tinte gegeben wird“, (4f) Wie dem Diamanten der Spiegel gegeben wird“, (4g) „Von den weissen Rubinen und Carfunkeln“; vgl. ebd. S. 63-83 mit den Abschnitten V-XII u. Anm. S. 173f.

<sup>649</sup> Ebd. S. 83-99 u. 174-79.

<sup>650</sup> Ebd. S. 99-103 u. 175.

<sup>651</sup> Eingangs des XIV. Kapitels spricht Cellini von der „Kunst des Münzprägens“, der sich die nachfolgenden „Kapitel“ bzw. Abschnitte anschließen: (7a) „Von den Medaillen“, (7b) „Wie solche Medaillen geprägt werden“, (7c) „Ein anderes Verfahren, Medaillen mit der Schraube zu prägen“; vgl. ebd. S. 103-110 mit den Abschnitten XV-XVII u. Anm. S. 179-81.

<sup>652</sup> (8a) „Wie das Gefäß begonnen wird“, (8b) „Ein anderes, besseres Verfahren beim Schmelzen“, (8c) „Ein dritter Ofen, den ich in der Engelsburg für das Einschmelzen des päpstlichen Schatzes herstellte“, (8d) „Wie Gefässe, auch Figuren aus Gold oder Silber zu treiben sind, auch alles Sonstige, was zur ‚Grosserie‘ genannten Kunst gehört“ (S. 113-118), (8e) „Ein anderes Verfahren mit Silber oder Gold für dergleichen Dinge“, (8f) „Ein drittes Verfahren für ähnliche Dinge“, (8g) „Ueber die Figuren, welche überlebensgross aus Silber gearbeitet worden sind“ (S. 119-123), (8h) „Das Vergolden“, (8i) Recept, um Farben zum Färben des Vergoldeten anzufertigen. Erste Farbe“, (8j) „Zweites Recept, um eine andere Farbe anzufertigen“, (8k) „Ein drittes Verfahren, sehr starker Vergoldung eine Färbung zu geben“, (8l) „Wie das Wachs für die Vergoldung bereitet wird“, (8m) „Eine andere Farbe zu bereiten“, (8n) „Wie diese Farbe angewendet wird“, (8o) Wenn man das Silber an einigen Stellen weiss lassen will“, (8p) „Aetzwasser für Kupferplatten“, (8q) „Wie Scheidewasser bereitet wird“, (8r) „Wie der Königsceement bereitet wird“; ebd. S. 110-29 mit den Abschnitten XIX-XXXVI u. Anm. S. 181-89.

<sup>653</sup> Ebd. S. 113.

<sup>654</sup> Ebd. S. 129-59.



„Selbstportraits mit Turban“ zugleich als „trompe l’oeil“ imitiert, sondern auch für die Wiedergeburt der monumentalen Bronzeplastik und die Erneuerung der Baukunst verantwortlich sind:

*„Zuförderst rufe ich mir ins Gedächtniss, wie man in der Stadt Florenz den Anfang machte, und dort zuerst alle Künste, die der meinen leibliche Schwestern sind, wieder auferweckte. Das erste Licht, welches leuchtete, und der wahre Schutzherr der Künste war der prächtige erste Cosmus aus der Familie der Mediceer, unter welchem der grosse Baumeister Donatello, der grosse Baumeister Pippo di ser Brunellesco und der wundersame Lorenzo Ghiberti auftraten, welcher die schönen Thüren des in alten Zeiten dem Mars, heute dem h. Johannes dem Täufer geweihten Tempels arbeitete. Lorenzo Ghiberti war wahrlich ein Goldschmied, sowohl was die zierliche Manier seiner schönen Arbeit, als auch besonders ihre unendliche Sauberkeit und genaue Ausführung betrifft. Dieser Mann, der den ausgezeichneten Goldschmieden beigezählt werden muss, legte sich auf Alles, besonders aber auf den Guss kleinerer Werke. Wenngleich er sich auch im Grossen versuchte, sieht man doch, dass es weit mehr sein Beruf war, kleine herzustellen, und in Anbetracht dieser können wir ihn in der That einen guten Meister des Gusses nennen; dieser Kunst befliss er allein sich mit so hoher Vollendung, dass, wie man heute noch sieht, kein anderer Mann ihn jemals erreicht hat.“<sup>655</sup>*

Auf die Ahnherren, die ein Geschwisterverhältnis zur Plastik und zur Architektur demonstrieren und insbesondere zugleich auf die Ausführungen zur Bronzeskulptur, d.h. das große Format vorausweisen, folgt eine Reihe von Meistern, die nach ihrem Tätigkeitsbereich, dem Grad und der Richtung ihrer Spezialisierung, einzelne der verschiedenen Sparten der Goldschmiedekunst repräsentieren, denn nur selten „war ein Mann so eifrig, sich mehr als einem oder zweien von den acht verschiedenen Zweigen dieser schönen Kunst zu widmen“, deren Grundlage die Zeichnung ist:

*„Antonio (Pollaiuolo, 1426-98), des Geflügelhändlers Sohn, wie er immer genannt wird, war Goldschmied und ein so vortrefflicher Zeichner, dass nicht nur die Goldschmiede sich seiner schönen, vollendeten Entwürfe bedienten, sondern auch viele Bildhauer und Maler, und das von den Besten ihres Faches, durch deren Befolgung grosse Ehre einlegten. Dieser Mann trieb wenig Anderes als sein bewundernswerthes Zeichnen, dem er fleissig oblag.“<sup>656</sup>*

---

<sup>655</sup> Ebd. S. 46.

<sup>656</sup> Ebd. S. 46 u. 192f.: Der in der Ghiberti-Werkstatt in der Bronzeplastik geschulte Antonio Pollaiuolo arbeitete nach 1459 als Goldschmied und Emailleur. Als Münzschneider war er für Julius und Lorenzo de’ Medici tätig. In der Galerie zu Florenz werden Entwürfe zu Goldschmiedearbeiten verwahrt, die mit „Pollaiuolo Horafo“ bezeichnet sind.

Es bleibt jedem Kunsthistoriker überlassen darüber nachzudenken, wer die Entwürfe für unzählige Kunstwerke lieferte, bevor der Maler frühestens ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts pauschale künstlerische Weisungsbefugnis erhalten hat. Die auch von Malern und Bildhauern als Vorlagen verarbeiteten Entwürfe des Goldschmieds werden, als Grundlage der ersten von acht spezifischen Techniken, in den Werkstätten der Florentiner Goldschmiede zum Stich (Gravur und Niello), was das Florentiner Merkurkinderblatt für die Zeit um 1460 nicht nur illustriert (**Abb. ?**), sondern allein durch seine Existenz nachdrücklich bezeugt. An der zeitgenössischen Praxis scheitert bis heute jede sichere Zuschreibung, die etwa zwischen Zeichner (Pollaiuolo), Stecher (Finiguerra) und Verleger (Baldini) zu unterscheiden hätte:

*„Maso Finiguerra gab sich nur mit dem Gravieren und Nielliren ab, in welchen Künsten er nie seines gleichen hatte; auch er arbeitete stets nach des erwähnten Antonio Zeichnungen.“*

Schon Filarete führt Finiguerra und Pollaiuolo in seinem zwischen 1457-64 verfaßten „Trattato di architettura“ nicht ohne Grund „among the best goldsmiths in Italy“.<sup>657</sup> Der 1464 verstorbene Finiguerra wurde als Gehilfe Lorenzo Ghibertis durch Niello-Arbeiten und Entwürfe für Intarsien berühmt. Er war als einer der ersten Italiener auf dem Gebiet des Kupferstichs tätig und fand deshalb die besondere Anerkennung Vasaris, der ihn in seiner eigenen Manier kurzerhand zum Erfinder dieser Technik erklärte. Im Jahre 1487 fungierte der spezialisierte Goldschmied als ein „paragon“ des Francesco Francia. In einem Gedicht von A. M. Salimbeni wurde der Bologneser Goldschmied und Maler Francia (um 1450-1517) einerseits über die antiken Maler und Bildhauer und andererseits, dabei erneut die Spezialisierung als Stecher betreffend, über den Florentiner Goldschmied erhoben:

*„Unter den Goldschmieden (orafi) muß ich Francia erwähnen,  
den ich aus keinem Grunde auslassen kann.  
Polygnotus übertraf er mit seinem Pinsel  
und Phidias in der Art Skulpturen zu machen.  
Mit seinem Stichel erwarb er sich soviel Ruhm,  
daß er den des Maso Finiguerra überstieg.  
Und ich vergleiche ihn höchstens mit dem Tod,  
damit niemand der Lebenden neidisch ist.“<sup>658</sup>*

---

<sup>657</sup> Landau/Parshall 1994, S. 98f. mit it. Originalzitat.

<sup>658</sup> Zum Originaltext aus der Schrift „Epitalamii pro nuptiali pompa...Anibalis...Bentivoli“ und zur engl. Übersetzung ebd. S. 99 mit weiteren Nachweisen.

Auf Finiguerra folgt bei Cellini der Repräsentant einer weiteren Sparte der Goldschmiedekunst (Email), die, wegen der Verarbeitung von Farben, eng mit der dritten Schwester Malerei verbunden ist:

*„Amerigo war in den Emailarbeiten der grösste und ausgezeichnetste Mann, der jemals, vor oder nach seiner Zeit, gelebt hat. Auch dieser bediente sich der schönen Entwürfe des Antonio des Pollaiuolo.“<sup>659</sup>*

Mit der „Kunst des Emailirens“ stellt Cellini die große Nähe der Goldschmiedekunst zur Malerei ganz bewußt dar, denn beim Emaillieren *„verfährt man ganz wie beim Malen, indem auch das Email in allen Farben vorkommt.“<sup>660</sup>* Michelangiolo, der Vater von Cellinis Erzfeind Bandinelli, war auf den Umgang mit Juwelen spezialisiert; er vertritt die dritte „Kunst des Juweliers“:

*„Der Goldschmied Michelangiolo von Pinzidimonte war ein trefflicher Mann, der Vieles im Allgemeinen arbeitete, besonders aber Juwelen sehr schön fasste. Nach guter Zeichnung lieferte er niellierte, emaillierte und ciselirte Arbeiten, und ist er auch nicht jenen bedeutenden Männern beizuzählen, verdient er doch gelobt zu werden.“*

Hiermit bestätigt sich die vertikale Klassifizierung der überlieferten Meisternamen in eine Masse anonymer Handwerker, von denen sich Künstlergoldschmiede unterscheiden, die nachrichtlich, durch ihre Werke oder ihre Schriften herausragen; dies gilt für alle Kunstgattungen. Mit dem nächsten Meister vergrößert sich der Kreis der Techniken und Produktgruppen auf die „Kunst des Münzprägens“ (Münzen und Medaillen) und die „Grosserie genannte Kunst“ (Gefäße und Figuren). Die Kategorisierung des Goldschmieds, was sich bei Michelangiolo schon andeutet, erweitert sich auf drei (Pfuscher, Handwerker, Künstler) bzw. vier Klassen, wenn der Vertrieb oder das frühneuzeitliche Verlagswesen berücksichtigt werden (Händler, Pfuscher, Handwerker, Künstler):

*„Bastiano di Bernadetto Cennini war Goldschmied und arbeitete gleichfalls im Allgemeinen Vielerlei. Seine Vorfahren und auch er schnitten lange Jahre die Stempel der florentinischen Münzen, bis Alexander von Medici, Neffe des Papstes Clemens, Herzog wurde. Dieser Bastiano arbeitete in seiner Jugend vortrefflich in Grosserie und Ciselirtem, und war in der That ein tüchtiger Praktikus. Wenn ich gleich oben sagte, ich wolle von diesen handwerksmässigen Leuten nicht reden, müssen wir hier doch zwischen Pfuschern unterscheiden und guten Handwerkern, die wohl lobenswerth sein können.“*

Das folgende Beispiel verdeutlicht einerseits die charakteristische Existenz von Goldschmiededynastien und spricht andererseits die Sparte „Minuteriearbeit“ explizit an:

---

<sup>659</sup> Cellini/Brinckmann 1978, S. 46.

*„Piero, Giovanni und Romolo waren Brüder, Söhne eines Mannes mit Namen von Goro Tivolaccino, und sämtlich Goldschmiede. Auch sie arbeiteten vortrefflich mit guter Zeichnung; unter anderem ragten sie hervor im Fassen der Edelsteine zu Ohrgehängen und Ringen, wobei sie so zierlich verfahren, dass sie im Jahr 1518 nicht ihres Gleichen fanden. Sie gravierten auch, arbeiteten in Flach-Relief und recht gut in Ciselirtem.“*<sup>661</sup>

Hier folgt zunächst die Definition der Minuteriearbeit, die wegen der hauptsächlichlichen Produktion von Schmuck an erster Stelle mit der Kunst des Juweliers verbunden ist, der sie sich in der inhaltlichen Abfolge auch als Gruppe kleinteiliger Produkte unmittelbar anschließt:

*„Minuteriearbeit nennt man die Kunst des Arbeitens mit dem Punzen. Ausser zur Anfertigung von Ringen, Ohrgehängen, Armspangen und anderen schönen Schmucksachen, wandte man sie zu meiner Zeit auch für gewisse aufs sauberste aus Gold getriebenen Medaillen an, die am Barett oder Hut getragen, mit ihren flachen oder hohem Relief ausgearbeiteten Figuren einen prächtigen Anblick boten.“*<sup>662</sup>

Beispiele für diese Mode sind das undatierte Portrait des Herzogs Ercole I d'Este (Modena, Galleria Estense)<sup>663</sup>, das sicher Dosso Dossi zugeschriebene, vermutlich um 1510 in Venedig entstandene Portrait eines Possenreissers (Modena, Galleria Estense), das vielleicht von Marchese Francesco Gonzaga oder seiner Frau Isabella d'Este beauftragt wurde<sup>664</sup>, oder das in der Zuschreibung ebenfalls strittige Portrait eines Mannes von um 1517-19 (Stockholm, Nationalmuseum), dessen Modell Raffaels Baldassare Castiglione-Bildnis war und welches sich seit 1516 in Mantua befand (Paris, Louvre). Neben dem Landschaftsausschnitt wurde die am Barett getragene Plakette hinzugefügt. Nur bei einer allgemein abgelehnten Spätdatierung könnte sie jene Medaille Cellinis sein, die dieser 1528 in Florenz für den Sieneser Girolamo Marretti ausgeführt hat, der dann der Portraitierte wäre (**Abb. 92**).<sup>665</sup>

Mit der Fertigung von Medaillen nach eigenhändigem Wachs- und Bronzemedell, beschrieben an der Methode Caradossos, der *„beste Meister dieses Gewerbes, den ich je kennen lernte“*<sup>666</sup>, und der Technik des Schmiedens, dem Treiben und Punzieren mit

---

<sup>660</sup> Ebd. S. 57 u. 59.

<sup>661</sup> Ebd. S. 46f.

<sup>662</sup> Ebd. S. 83.

<sup>663</sup> Kat. Dosso Dossi 1998, S. 66, Fig. 45.

<sup>664</sup> Ebd. S. 86-88, Kat. Nr. 2 m. Abb. u. Lit.

<sup>665</sup> Bei der ersten Erwähnung 1662 wurde der Dargestellte als Cesare Borgia bezeichnet, das Gemälde Correggio zugeschrieben; heute stehen Dossi, Girolamo oder Romanino in Frage; ebd. S. 231-134, Kat. Nr. 44.

<sup>666</sup> Cellini/Brinckmann 1978, S. 83 u. 192: Ambrogio Foppa, gen. Caradosso, kam unter Papst Julius II. nach Rom, wo er Münzstempel für diesen und die Nachfolger Hadrian VI. und Leo X. geschnitten

Hammer und Eisen, ist die kleinteilige Minuterie- mit der großformatigen Grosseriearbeit verbunden, die Cellini für Bastiano Cennini in Verbindung mit Münzen und Medaillen schon erwähnt hat. Nach der Tavolaccino-Werkstatt folgen in der Einleitung zunächst sporadische Nachrichten von früh verstorbenen Talenten:

*„Stefano Salteregli, ein Goldschmied und auch seiner Zeit ein tüchtiger Mann, und gleich jenen vielbeschäftigt, starb er jung. Zanobi, Sohn des Meo del Lavacchio, gleichfalls ein Goldschmied, befolgte eine gar schöne Art des Arbeitens nach der besten Zeichnung. Dieser starb, als ihm gerade der Bart zu sprossen begann, gegen zwanzig Jahre alt.“*

„Wahrlich“, so fährt Cellini fort, „in jener Zeit, da ich als ihres Gleichen unter ihnen lebte, schien vieler Jünglinge Anfang Grosses zu versprechen; die meisten raffte der Tod hin...“ Wer bis jetzt die „zweite Kunst“ vermisst hat, der findet nun in Piero di Nino nicht nur ein Beispiel für das lange Leben eines Goldschmieds:

*„Der Goldschmied Piero di Nino arbeitete nur in Filigran, einer Kunst, welche, obgleich in der Ausführung schierig, doch dem Auge leichten Liebreiz bietet. Er aber verstand sie besser, als irgend ein Anderer. (...) Ich kannte diesen Piero di Nino als Greis von nahezu 90 Jahren.“<sup>667</sup>*

Wenn „diese schöne Kunst“ der Filigranarbeit „gut getrieben und richtig verstanden wird, sind ihre Werke so gefällig anzuschauen, wie die irgend eines anderen Zweiges der Goldschmiedekunst“ und diejenigen „Leute, welche in Filigranarbeit die anderen übertrafen, hatten Kenntnisse von richtiger Zeichnung von Laubwerk und durchbrochener Arbeit, denn zu Allem, was man ausführen will, muss man zuerst die Zeichnung entwerfen.“<sup>668</sup> Auf den Drahtarbeiter Piero di Nino folgt ein älterer Vertreter der Sparte Grosserie:

*„Antonio di Salvi war auch einer unserer florentinischen Goldschmiede, ein tüchtiger Praktikus in Grosseriearbeit; er starb in hohem Alter.“*

Nachdem in der Spukgeschichte für Piero di Nino erstmals ein Arbeitsplatz, eine Bude, also eine eigene Werkstatt zumindest erwähnt wurde, schließt sich ein Gegenbeispiel an, das die Zuschreibungsproblematik frühneuzeitlicher Goldschmiedekunst wesentlich begründet und im Einzelfall in Frage stellt:

*„Salvatore Pilli, gleichfalls ein tüchtiger Mann, starb auch hoch bejahrt; er besaß nie eine eigene Werkstatt, sondern arbeitete immer bei Anderen.“*

---

hat. Eine für Leo gearbeitete goldene Pax mit der Grablegung wird im Dom zu Mailand verwahrt; hochbetagt lebte der Goldschmied noch unter Clemens VII. in Rom, wo er Cellini begegnet ist.

<sup>667</sup> Ebd. S. 47f. mit einer ausführlichen Schilderung seines „abenteuerlichen“ Todes in Manier der Vita.

<sup>668</sup> Ebd. S. 53.

Ein letzter Repräsentant für die Pflege der acht Goldschmiedekünste in Florenz beendet schließlich zunächst die Reihe:

*„Salvatore Guasconti war ein umfassender Mann, ausgezeichnet in kleinen Dingen; seine rege Thätigkeit in Niello und Email verdient Lob.“*

Nachdem er ausdrücklich von „kleinen Dingen“ gesprochen hat und mit dem Hinweis auf Niello und Email abermals die Zeichnung und die Malerei assoziierte, hebt Cellini nun wieder jene Gruppe von Künstlern heraus, die ihren „Aufschwung“ von der Goldschmiedekunst nahmen, welche zur Vorbedingung monumentaler Kunst im Quattrocento wird:

*„Wisset auch, dass viele, ursprünglich der Goldschmiedekunst Beflissene unter uns Florentinern, von ihr den Aufschwung nahmen zur Bildhauer- oder Baukunst oder anderen wundersamen Unternehmungen. Donatello, der grösste Bildhauer, der je gelebt, wie an seinem Ort besprochen werden soll, blieb über die Jugend hinaus der Goldschmiedekunst treu. Pippo di ser Brunellesco, der erste, welcher die herrliche Baukunst neu belebte, war auch lange Zeit Goldschmied.“*

Mit den anderen „wundersamen Unternehmungen“ sind Instrumentenbauer und Automatenkonstrukteure gemeint:

*„Lorenzo dalla Golpaia (Lorenzo della Volpaia) gleichfalls, blieb auch stets dieser Kunst treu. Er war ein wahrer Wundermann, denn er gab sich damit ab Uhren anzufertigen, in denen er, wie ihn eine innere Neigung trieb, so trefflich den geheimnissvollen Gang des Himmels und der Gestirne wiedergab, als habe er selbst lange Zeit in den Himmeln gelebt.“*

Schließlich endet der Katalog berühmter Florentiner Goldschmiede, die Cellini ausgehend von Ghiberti demnach als seine letzten unmittelbaren Vorgänger angesehen hat:

*„Andrea del Verocchio, Bildhauer, blieb in der Goldschmiedewerkstatt bis zum Mannesalter. Er war Lehrer des grossen Leonardo da Vinci, der Maler, Bildhauer, Baumeister, Gelehrter und Musiker zugleich war, ein Engel in Fleisch und Bein, auf den wir noch besonders zurückkommen werden. Auch Desiderio [Desiderio da Settignano] blieb Goldschmied, bis er Mann geworden war; dann wandte er sich der Bildhauerkunst zu und ward darin ein grosser Meister.“<sup>669</sup>*

Cellini möchte nun nicht weiter alle Florentiner aufzählen, „die in der schönen Goldschmiedekunst thätig waren; es genüge, dass ich ein gut Theil von denen Besprochen, die zu hohem Ruhm gelangten.“ Aber er wollte noch einige „Ausländer“ erwähnen, „die hierher gehören und zwar gelegentlich der Niellokunst, über welche ich zuerst reden werde.“ Folgende Ausführungen schließen sich an:

*„Martin (Schongauer) war ein Goldschmied aus den deutschen Landen jenseits der Alpen, ein tüchtiger Mann, der nach jener Leute Art zeichnete und stach. Schon hatte sich der Ruf unseres Maso Finiguerra als trefflichen Nielloarbeiters durch die Welt verbreitet (...), als jener brave deutsche Martin sich muthig und fleissig daran machte die Kunst des Niello zu treiben. Und in der That fertigte auch dieser Ehrenmann viele Werke; da er aber wohl einsah, dass er nicht die Schönheit und Kunst unseres Finiguerra erreichen konnte und doch als ein tugendhafter Mensch seine Kräfte zu etwas den Mitmenschen Nützlichem verwenden wollte, ging er daran Kupferplatten zu graben und mit dem Stichel zu zeichnen; auf welche Art er viele schöne, hübsch erfundene Geschichtchen mit trefflicher Beobachtung von Licht und Schatten herstellte, die in dem, was jene deutsche Kunst leisten kann, zu dem Schönsten gehören. Auch Albrecht Dürer versuchte sich im Stechen, und noch viel anmuthiger als der Martin; auch ihm genügte sein Nielliren nicht, und er entschloss sich, Platten für den Druck anzufertigen, die er so ausgezeichnet stach, dass ihn seitdem Keiner auch nur erreicht hat. Dieser brave Mann war Goldschmied; seiner schönen Zeichenkunst wegen befliss er sich ausser des Stechens auch der Malerei und leistete Erstaunliches; im ersteren aber, wie gesagt, fand er nie seines Gleichen. Zuerst hatte gestochen Andrea Mantegni, unser grosser italienischer Maler, ohne dess es ihm geglückt wäre; mehr darüber will ich nicht sagen. Gleiches that Antonio Pollaiuolo. Weil diese hierin aber zu nichts Gutem kamen, will ich ihren Ruhm nur darauf gründen, dass Mantegna ein ausgezeichneter Maler, der Pollaiuolo ein trefflicher Zeichner war. Ferner sind hier noch Antonio da Bologna (Marcantonio Raimondi) und Marco da Ravenna, Goldschmiede, zu nennen. Antonio war der Erste, der in Albrecht Dürer's Weise zu stechen begann; er folgte den Vorbildern des grossen Raffaello da Urbino, stach vortrefflich mit wundersamer Zeichnung in guter, wahrer italienischer Art mit Beobachtung der Werke der alten Griechen, die mehr als irgend ein anderes Volk verstanden. Viele Andere haben sich noch dies Verfahrens des Stiches beflissen; ich erwähne sie aber nicht, weil sie weit hinter jenem grossen Albert Dürer und auch noch ziemlich hinter unserem Meister Antonio da Bologna zurückgeblieben sind...“<sup>670</sup>*

Mit Cellini wären die deutschen Goldschmiede, mit Albrecht Dürer insbesondere die Kupferstecher und Theoretiker unter ihnen angesprochen. Einer von ihnen, Wenzel Jamnitzer, wird seit zweihundert Jahren als „deutscher Cellini“ gefeiert. Ein anderer, sein Enkel Christoph, wurde neuerdings von Günter Irmscher mit dem Hauptrepräsentant der

---

<sup>669</sup> Ebd. S. 48f.

<sup>670</sup> Ebd. S. 49f. Cellini kommt nun auf Maso Finiguerra zurück und beginnt sein erstes Kapitel: „Die Niellierkunst“. Marco da Ravenna (gest. 1527) war ein Schüler des Kupferstechers Raimondi (um 1475-1519), dessen Lehrer der als Maler und Goldschmied gleichermaßen berühmte Francesco Francia gewesen ist

italienischen Goldschmiedekunst, genauer gesagt mit dessen Universalität in Verbindung gebracht, die in der Beherrschung aller acht Künste gründet, für die Cellini jeweils Beispiele eigener Werke angeführt hat. Im Zusammenhang mit dem Portrait des auswärtigen „Rudolfinischen Hofkünstlers“ Christoph Jamnitzer von 1597 wird von dieser „Universalität“ die Rede sein. Eine sozialgeschichtliche Erhöhung, was die Erteilung von Privilegien oder ein regelmäßiges Gehalt betrifft, ist dabei für Christoph im Gegensatz zu Wenzel Jamnitzer nicht bekannt. Dieser hat, ausweislich erhaltener Werke, für die Kaiser Karl V., Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolf II. gearbeitet. Seit 1578, Rudolf gewährte ein Jahresgehalt, ist Wenzel Jamnitzer als auswärtiger kaiserlicher Hofgoldschmied nachweisbar, d.h. einige Jahre bevor die Prager Hofwerkstätten gegründet worden sind. Wenn man die Universalität des Künstlergoldschmieds nachweisen möchte, dann ist eine Reduktion des Goldschmieds auf einen Plastiker, der Figuren anfertigt, die gegenteilige Feststellung einer beruflichen Spezialisierung auf eine der acht Sparten. Die höchste Wertschätzung müssen aber diejenigen Goldschmiede genießen, die über das Mittelalter hinaus eine Ausbildung erfahren haben, welche sie befähigte, alle acht Künste vom Kupferstich (Niello) über das Emaillieren und Fassen von Edelsteinen bis zum Treiben von Gefäßen auszuführen; Cellini war ein solch universaler Meister nicht bekannt; er beanspruchte diesen Rang nur für sich selbst. Wenn die berühmten Nürnberger Renaissancegoldschmiede lediglich Plastiker waren, dann werden sie als spezialisierte Vertreter der „Grosserie“ und nicht als Repräsentanten aller acht Künste identifiziert. Kunstwerke aus Silber und Gold, d.h. kunsthandwerkliche Objekte, werden darüber hinaus als Plastiken klassifiziert, die, so ist über den karolingischen Einhardsbogen, das ottonische Bernwardskreuz, den spätromanischen Dreikönigsschrein oder die autonomen Statuetten der gotischen Goldschmiede von 1230-1530 zu verfolgen, traditionell zum Aufgabengebiet der Goldschmiede gehören. In diesem Zusammenhang erscheint bemerkenswert, daß Roger/Theophilus die Leistungsfähigkeit der deutschen Goldschmiede schon am Anfang des 12. Jahrhunderts herausgehoben hat; sie bestätigen sich an der Arbeitsteilung in Abt Sugers Vulkanwerkstätten von Saint-Denis. Der Goldschmied schreibt am Ende seines Vorwortes über den menschlichen Preis und den beruflichen Lohn einer „Künstlerwanderung“; dann kommt er auf die an das verarbeitete Material gebundene technische Spezialisierung verschiedener Länder zu sprechen:

*„Darum, liebster Sohn, den Gott überaus beglückt hat in der Hinsicht, daß dir umsonst dargeboten wird, was viele nur durch unerträgliche Mühsal erlangen, indem sie die Fluten des Meeres mit höchster Lebensgefahr durchschiffen, gepeinigt von der Not des Hungers und der Kälte, oder erschöpft von der täglichen Knechtschaft der Studien, und doch nicht von Lernbegier zermürbt, - heische du diesen Abriß verschiedener Künste mit begierigen Blicken, durchlies ihn mit treuem Gedächtnis und umfasse ihn mit brünstiger Liebe. Wenn du ihn recht sorgfältig durchforschest, wirst du dort finden, was*



*an verschiedenen Farbenarten und =mischungen besitzt Griechenland; was an kunstvoll ausgeführten Schmelzarbeiten und an mannigfachem Niello anfertigt Rußland; was mit Treib=, Guß= oder durchbrochener Arbeit mannigfaltig schmückt Arabien; was an verschiedenartigen Gefäßen oder am Steinschnitt und an der Beinschnitzerei mit Gold verziert Italien; was an kostbarer Mannigfaltigkeit der Fenster schätzt Frankreich; was das in seiner Arbeit in Gold, Silber, Kupfer, Eisen, Holz und Stein geschickte Deutschland anpreist.*<sup>671</sup>

In der Chronologie vertritt Cellini, nach Theophilus/Roger, Lorenzo Ghiberti oder Albrecht Dürer d.J., zugleich zusammen mit den Nünberger Zeitgenossen Lencker und Jamnitzer, den Typus des kunsttheoretisch tätigen Goldschmieds zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Sie alle waren handwerklich tätig, bevor sie ihre Schriften und Lehrbücher verfaßt haben. Ghiberti, Dürer und Cellini stellen die praktische Erfahrung der theoretischen Einsicht explizit voran; jedoch nicht im Sinne eines Aufstiegs. Mit anderen Worten: „ars“ ist ohne „usus“ nicht möglich. Hendrick Goltzius hat die Beziehung von „Ars und Usus“ in einem Kupferstich von um 1582 zur Darstellung gebracht. Die Personifikation der Ars, bekränzt und geflügelt, sitzt auf einem Globus seitlich hinter dem bärtigen Usus mit Tintenfaß und Griffel. Mit der linken Hand zeigt sie über seine Schulter auf das Zeichenbrett, das sie mit der rechten Hand unterstützt. Bücher, Zirkel, Winkel, Lineal, Polierwatte, Messer, Pinsel und Palette liegen zu Füßen beider Gestalten und weisen auf die Beziehung von praktischer Kunstausübung und theoretischer Kunstlehre hin (**Abb. 93**).<sup>672</sup> Der Monogrammist A.R. signierte wohl um 1600 ein (herausgelöstes) Stammbuchblatt, das eine Paraphrase auf den berühmten Kupferstich ist, den Goltzius als Teil einer Serie von vier Blättern unter dem Titel „Die Mittel zum Glück“ gestochen hat. Die Feder- und Pinselzeichnung zeigt die Personifikationen „Kunst“ und „Übung“ (**Abb. 94**). Die Inschriften des Kupferstichs erweiterte der Monogrammist zu einem Motto, das über der Zeichenplatte vor Ars und Usus auf dem Bild steht: VSVS FACIT ARTEM. Mila Horky übersetzte dies umgangssprachlich mit „Übung macht den Meister“.<sup>673</sup>

Cellini, der hier das Thema ist, hat nicht erst in den Schriften am Ende seines Lebens und nicht erst im Brief an Varchi „auf hohem Niveau theoretisch reflektiert“, d.h. erst der Praktiker

---

<sup>671</sup> Der Prolog endet mit der Bitte um Gedenken als himmlischen Lohn des Werkes (vgl. D.2): „*Hast du dies oft wiedergelesen und einem treuen Gedächtnis anvertraut, bete, sooft du meine Arbeit mit Vorteil gebrauchst, für mich bei der Barmherzigkeit des allmächtigen Gottes. Er weiß, daß ich das, was hier niedergelegt ist, weder aus Sucht nach Menschenlob noch aus Begierde nach zeitlicher Belohnung geschrieben habe, noch daß ich aus Eifersucht und Mißgunst etwas Wertvolles und Seltenes unterschlagen oder als mir besonders vorbehalten verschwiegen habe, sondern daß ich zur Mehrung der Ehre und des Ruhmes seines Namens den Bedürfnissen vieler zu Hilfe gekommen und auf ihren Vorteil bedacht gewesen bin. Hier endet das Vorwort und es beginnen die Kapitel*“ des Liber Primus; Theophilus/Stromer 1984, S. 9f.

<sup>672</sup> Asemissen/Schweikhart 1994, S. 101 m. Abb. 5 („Illustration“) sehen „*gegensätzliche Prinzipien des künstlerischen Schaffens*“, mit denen „*sich die Kunsttheorie der Renaissance befaßte: Idee und Erfahrung, Erfindung und Ausführung, Theorie und Praxis*“ (Kap. „Malerei und Inspiration“).

macht den wahren Theoretiker aus. Carsten-Peter Warncke hat darauf aufmerksam gemacht, daß Cellini mit der Saliera „*erstmal acht einander ergänzende Blickachsen verwirklicht, wie er sie später theoretisch postuliert und*“, was die kunsthistorische Bedeutung des Goldschmieds betrifft, „*wie sie in der sog. Manieristischen Plastik herrschendes Stilmittel wurden*“.<sup>674</sup> Bekanntlich ist die Saliera (**Abb. 95**), an der Cellini seit 1539 bis 1543 arbeitete, das berühmteste Goldschmiedewerk der Renaissance. Die wenige Jahre später im Brief an Varchi erstmals schriftlich formulierte Achtansichtsseitentheorie wurde hier in der Praxis vorweg umgesetzt. Dies entspricht der schon zitierten Überzeugung Cellinis, daß nur derjenige über Kunst sprechen dürfe, der praktische Erfahrungen aufweisen kann; oder daß die Praxis älter als jede Theorie sei. Es mag ein Zufall sein, daß Cellini im Traktat über die Goldschmiedekunst von acht Künsten spricht, aber sie sind der wahre Grund dafür, daß „*die saliera im letzten Grunde als summa dell’oreficeria*“ und diese als „*Mutter der Künste, aber auch als Selbstdarstellung des Goldschmieds als universeller Künstler*“, verstanden werden muß; als ein Triumph des Goldschmieds:

*„In Cellini’s Entwurf und Modell verwirklichte sich nicht allein eine künstlerische, sondern erklärtermaßen eine spezifisch goldschmiedekünstlerische Absicht. Sie erweist ihren Urheber als einen anderen, höher geschätzten Künstlern gleichgestellten Virtuosen und seine ars, die Goldschmiedekunst, entsprechend als eine ingeniose und inventiose Hochkunst. (...) diese inventiose Kunst erwächst aus dem Geist und den Bedingungen der angewandten Kunstgattung selbst, aus Praxis und Funktion der oreficeria.“*<sup>675</sup>

---

<sup>673</sup> Horky 2002, S. 13f., Kat. Nr. 8f.; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 101; Winner 1962, S. 178f.

<sup>674</sup> Warncke 2000, S. 50. Der oben kritisierte Tagungsband handelt vielschichtig vom Paragone und damit insbesondere von der Allansichtigkeit manieristischer Plastik, nimmt aber die praktische Ausführung der Theorie in der Goldschmiedekunst nicht wahr.

<sup>675</sup> Ebd. S. 48f. u. 51 sowie Abb. 2-9 mit den acht Ansichtsseiten unter Berücksichtigung der Funktionsperspektive, die sich mit der Hantierungslogik frühneuzeitlicher Goldschmiedekunst verbindet.

### 13. Hofgoldschmiede der Spätrenaissance in Prag und Florenz

Am Prager Hof findet das kaiserliche Hofkünstlertum der Goldschmiede seinen frühneuzeitlichen Höhepunkt und die gesamte Kunstgattung ihren Endpunkt im Sinne eines kontinuierlichen Abstiegs zum Kunstgewerbe. Kaiser Maximilian I. „*hatte seine Schätze noch in Kellern und Gewölben verborgen*“; seine Tochter Margarethe stattete ihren Palast in Mecheln damit aus. In der Familie war ihr Neffe Ferdinand war der erste, „*der den Sammlungskomplex als solchen isolierte und somit zum Begründer der habsburgischen Kunstkammer wurde.*“<sup>676</sup> In der Regierungszeit Ferdinands I., des jüngeren Bruders und Nachfolgers Karls V., des Begründers der Österreichischen Linie der Habsburger, begann der systematische Auf- und Ausbau der habsburgischen Sammlungen, der u.a. 1561 im Erwerb von Schloß Ambras mündete, welches an den Sohn Erzherzog Ferdinand II. geschenkt wurde. Als man 1550 verschiedene Stücke aus den Gewölben des Grazer Schlosses in die Wiener Burg brachte, wurde erstmals eine zentrale Habsburger "khunst-camer" erwähnt.<sup>677</sup> Kaiser Maximilian II. liebte es, so der zeitgenössische venezianische Gesandte Juan Michiel Cavalier in einem Brief von 1571, "*eigenhändig Gold- und Silbergegenstände zu bearbeiten, manchmal befaßt er sich mit Destillieren von Öl, Wasser und Mineralien, von denen er viele seltsame Geheimnisse kennt.*" Da zahlreiche Akten der kaiserlichen Archive Zahlungsanweisungen an Goldschmiede, meist in Zusammenhang mit Rechnungen für silberne und silbervergoldete Pokale sowie eine Reihe von Goldketten anführen, "*dürften einige der unzähligen vom Kaiser in Auftrag gegebenen Kunstobjekte für das Museum (Kunstkammer) bestimmt gewesen sein.*"<sup>678</sup> Die Hofkunst Kaiser Rudolfs II., in der Kunstgeschichte als "Rudolfinische Kunst" in den letzten Jahrzehnten beständig gewürdigt, steht schließlich synonym für den Inbegriff höfischen Mäzenatentums um 1600.<sup>679</sup> Künstler wie die Maler Arcimboldo und Spranger, der Medaillenmacher Antonio Abondio, die Uhrmacher Gerhard Emmoser und Jost Bürgi "*sowie der Goldschmied Wenzel Jamnitzer*", die Maximilian keinesfalls alle an den Wiener Hof gerufen hatte, rief Rudolf II. später nach Prag.<sup>680</sup> Unter Rudolf entwickelte sich der Hradschin „*zu einer Art Kunstfabrik, in deren Werkstätten hervorragende Goldschmiedearbeiten, edelsteingeschmückte Objekte, geschnittene Steine, Automaten und Uhren entstanden. Einige sind handwerkliche Meisterstücke, die es an Kunstfertigkeit mit den besten Arbeiten der Hofbildhauer und*

<sup>676</sup> Scheicher 1979, S. 62ff. weiterführend zu Ferdinand I. sowie 59ff. zu Margarethe von Österreich, der ersten „Sammlerpersönlichkeit“ in der Familie.

<sup>677</sup> Sammlung und Schloß gingen 1605 durch Kauf in den Besitz Kaiser Rudolfs II. über. 1806 gelangte ein Großteil der Sammlungen nach Wien, wo sie sich heute im Kunsthistorischen Museum befinden; vgl. Habsburg 1997, S. 98-113 m. Lit.

<sup>678</sup> Habsburg 1997, S. 94 u. 96f.; A. Lhotsky: Die Geschichte der Sammlungen, 2. Teil, 1. Hälfte: Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740, 2 Bde., Wien 1941-45 (= Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes), hier Bd. 1, S. 145 u. 157.

<sup>679</sup> Zur Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. in Prag ebd. S. 114-139.

<sup>680</sup> Ebd. S. 121; zur Vorbildlichkeit Maximilians II. vgl. Distelberger 1988, S. 438.

*Hofmaler aufnehmen können. Unter all den höfischen Silberschmieden und Juwelieren, die in Rudolfs Inventaren genannt werden, stehen vor allem die Namen von Anton Schweinberger, Jan Vermeyen und Paulus von Vianen im Vordergrund.*<sup>681</sup> Auch wenn Schweinberger, Vermeyen und von Vianen die richtigen Namen sind, so waren sie doch keine „Juweliere“, sondern Goldschmiede, die am Ende des 16. Jahrhunderts Spezialisten in verschiedenen Sparten ihrer Kunst waren. Warum ihre Werke den Vergleich mit den „besten Arbeiten“ der Bildhauer und Maler aufnehmen müssen, ist kein Rätsel mehr; die Preziosen bestehen den Paragone der Kunstgeschichte, aber die Kunstwerke bleiben „*handwerkliche Meisterstücke*“. Es ist ein Verdienst Rudolf Distelbergers, zunächst festgestellt zu haben, daß es in Wien „*noch keine Hofwerkstätten gegeben*“ hat. Maximilian „*ließ bei Wiener Goldschmieden arbeiten, kaufte jedoch die Kunstkammerstücke in Nürnberg, Augsburg, Mailand oder Florenz ein. Auf dieser Basis fing auch Rudolf zunächst an, seine Kunstkammer aufzubauen.*“<sup>682</sup> In Prag, so sei ergänzend vorangestellt, hatten die Goldschmiede schon in der Regierungszeit König Ottokars II. (1253-78) unter sich vier Meister gewählt, die Gold und Silber schmelzen, wiegen und probieren durften. Später wurde diese Aufgabe von Wenzel II., der 1305 im Hause des Goldschmieds Konrad gestorben ist, als königliches Privileg an verschiedene Personen übertragen. Die Prager „*czech*“ war in erster Linie eine Bruderschaft, erst in zweiter ein Berufsverband. Die ältesten erhaltenen und schon als vorbildlich für Wien erwähnten Statuten der Goldschmiedezunft stammen aus der Zeit ihrer Gründung im Jahre 1324. Mehr als die Hälfte des in deutscher Sprache abgefaßten Textes bezieht sich auf Fragen der Lehre, der Zulassung als Meister, des Feingehalts und der Preise. Über die ungefähre Zahl der während der Gotik, vor allem im 15. und frühen 16. Jahrhundert in Prag tätigen Goldschmiede, deren Werkstätten sich in der „*platea aurifabrorum*“ konzentrierten, lassen sich bislang keine zusammenfassenden Angaben machen. Den städtischen Urkunden ist zu entnehmen, daß zwischen 1316 und 1431 etwa 70 Goldschmiede ein Haus erwarben oder es aufgaben und daß zwischen 1334 bis 1393 etwa 50 Goldschmiede als Neubürger aufgenommen worden sind. Außerdem gab es wohl stets Goldschmiede auf der Burg, von denen einige, im Dienst des Königs stehend, wahrscheinlich vom Zunftzwang befreit waren.<sup>683</sup> Kaiser Rudolf II. scheint sich beim Aufbau seiner Werkstätten am Florentiner Hof orientiert zu haben, für den Großherzog Francesco I. seit 1572 eigene Hofwerkstätten gründete. In diesem Jahr trafen zuerst zwei Mailänder Steinschneider, die Brüder Caroni in Florenz ein, bevor 1573 der niederländische Goldschmied Jacques Bylivelt folgte, der die großherzogliche Krone geschaffen hat. 1586

---

<sup>681</sup> Ebd. S. 124f.

<sup>682</sup> Distelberger 1988, S. 439 verweist weiterführend auf das Kunstkammerinventar, das von dem Maler Daniel Fröschl 1607 angelegt und bis 1611 weitergeführt wurde, um „*eine Vorstellung vom Ergebnis der Bemühungen des Kaisers auf dem Gebiet des Kunsthandwerks*“ zu gewinnen; gleiches gilt für das Verhältnis zum heute spärlichen Bestand.

<sup>683</sup> Fritz 1982, S. 335 (Prag).

wurden diese Hofwerkstätten vom Casino di San Marco in die Galleria der Uffizien verlegt und 1588 gab ihnen Francesco eine neue Organisation.<sup>684</sup> Ein um 1570-1572 datiertes Gemälde von Alessandro Fei zeigt die Werkstatt der Mediceischen Hofgoldschmiede im Casino San Marco (Florenz, Palazzo Vecchio). Im Werkstattbereich (**Abb. 96a-c**), der sich im linken Hintergrund zum inneren Hofbezirk öffnet, arbeiten insgesamt 17 Personen, die sich auf verschiedene Gruppen verteilen. Mit ihnen wird von hinten nach vorn einerseits der Verarbeitungsprozeß, von der Grob- zur Feinmechanik, und andererseits die Hierarchie der Werkstatt demonstriert. Die Breite des Tätigkeitsbereiches und der Produktpalette hat Hayward nur umrissen.<sup>685</sup> Die beiden leitenden Goldschmiede der Werkstatt sitzen mit dem Rücken zum Betrachter unmittelbar im Bildvordergrund hinter einem Tisch, an dem rechts und gegenüber drei verschattete Meister mit letzten Punzier- und Ziselierarbeiten beschäftigt sind. Ein vierter, älterer Goldschmied mit Brille hat seinem jugendlichen Vorgesetzten zur Linken eine Kanne zur Prüfung übergeben. Unterhalb seiner Hand, die einen Punzierhammer hält und sich auf den Arbeitsplatz des Jüngeren stützt, liegen, teilweise angeschnitten durch die linke Bildkante, eine dreiteilige Tiara, eine königliche Krone und ein Adelskranz neben Ringen und Edelsteine, die von einer vierköpfigen Gruppe um einen Tisch im Bildmittelgrund gefaßt werden. Zwischen den beiden leitenden Meistern, die in der Oberkörperhaltung synchron arbeiten, während ihre Unterkörper (Sitzposition und Beinstellung) spiegelbildlich dargestellt worden sind, nach der Bildkomposition ruht auf ihren Schultern die Werkstatt, stehen und liegen kleinteilige Werkzeuge und fertige Produkte. Der im rechten Vordergrund beschäftigte Meister, der seine Arbeit unterbrochen hat, um über die Schulter einen kleinen Hund zu betrachten, der von rechts nach links den Blick erwidern durch das Bild stolziert, drückt mit der linken Hand das wichtigste Projekt, die Medici-Krone auf ein Kopfmodell, das vor ihm auf der Werkbank steht. Der Entwurf zu dem Objekt hängt, spiegelbildlich rechts vom Kopf, zusammen mit drei anderen Entwürfen an der Wand. Die Frage, ob der Meister, der die Krone vollendet, eine historische Person ist und wenn ja wer er ist, wenn nicht Jacques Bylivelt, ist hier von untergeordneter Bedeutung und muß an anderer Stelle entschieden werden. Gleiches gilt für die unabhängig davon ausgesprochene Vermutung Steingräbers, daß wir in dem „*bärtigen Meister mit der Kappe im Vordergrund links ... Benvenuto Cellini vermuten*“ dürfen.<sup>686</sup> Hier genügt es, daß das Bild die Existenz und den Betrieb einer Hofwerkstatt dokumentiert, wie sie auch in Prag vorstellbar ist.

<sup>684</sup> Distelberger 1988, S. 439.

<sup>685</sup> Hayward 1976, Nr. 1/ Plate 1, S. 337: Auf dem Regalboden über den Zeichnungen an der rechten Wand ist eine Gruppe fertiger Produkte versammelt: ein Paar Kerzenleuchter, eine große vergoldete Kanne, ein Riechgefäß, ein goldenes Becken, eine große doppelhenkelige Vase, ein kleiner Krug, eine vergoldete Pilgerflasche, ein vierteiliger Satz Häufebecher und drei goldene Ketten, die um die Gefäße herumgelegt sind und vom Regal herabhängen, während die vierte Kette Teil der Pilgerflasche ist.

<sup>686</sup> Steingräber 1966, Bildunterschrift zu Abb. 6, der „*herzoglichen Goldschmiedewerkstatt in Florenz*“.

Nach Florentiner Vorbild gründete Rudolf nicht nur eine Werkstatt für „Commissi in pietre dure“, das sogenannte Florentiner Mosaik, sondern auch für die Goldschmiedekunst. Von den namentlich genannten Goldschmieden, die unter dem Kaiser in Prag gearbeitet haben, lassen sich an erster Stelle Anton Schweinberger, Jan Vermeyen und Paulus van Vianen mit erhaltenen Werken in Verbindung bringen. Als "Kammergoldschmiede" rangierten sie, nach dem hierarchischen Modell, das Distelberger für den Kaiserhof aufzeigen konnte, vor den "Hofgoldschmieden" und mit diesen zusammen vor den Stadtgoldschmieden der Prager Zeche, Zunft oder Bruderschaft:

*"Die festangestellten Kammergoldschmiede erhielten ein Monatsgeld, das nicht ihre Arbeit, sondern nur ihre Dienstbereitschaft entschädigte. Die Höhe des Monatsbezuges setzte der Kaiser je nach den Fähigkeiten des Meisters oder nach seiner Wertschätzung fest. Jede Arbeit wurde getrennt bezahlt. Daneben gab es noch die Hofgoldschmiede, die keine regelmäßige Zuwendung bezogen, aber ebenso wie die Kammerkünstler von den Kontrollen und Steuern der Zünfte befreit waren. Die zahlreichen Goldschmiede der Stadt Prag zogen aus dem enormen Bedarf des Hofes ebenfalls guten Gewinn."*<sup>687</sup>

Um den kunsthistorischen Wert dieser Erkenntnis zu würdigen, muß eine Fußnote hervorgehoben werden:

*"Der Unterschied zwischen Hof- und Kammerkünstler ist in der Literatur über diese Zeit nicht wahrgenommen worden."*<sup>688</sup>

Der erste faßbare Kammergoldschmied Rudolfs II. ist Anton Schweinberger aus Augsburg, der seit dem 1. Mai 1587 mit dem üblichen Monatsgehalt von 10 Gulden angestellt wurde und bis zu seinem Tod (1603) in Prag arbeitete. Das mit Künstlernamen sparsame Kunstkammerinventar nennt ihn bei neun Stücken. Schweinbergers Seychellennuß-Kanne, die von Nikolaus Pfaff geschnitten wurde (Wien, Kunsthistorisches Museum), *"wird häufig unter die Meisterwerke der Prager Schule eingereiht."*<sup>689</sup> Jan Vermeyen wurde in Brüssel als Sohn eines Malers geboren, der bereits für Karl V. tätig war. Am 1. Oktober 1597 wurde er Kammergoldschmied mit 10 Gulden monatlich. Er blieb bis 1606 in Prag. Durch das "Hauptwerk der rudolfischen Epoche", die kaiserliche Mitrenkrone, die Rudolf 1602 beauftragte (Wien, Weltliche und Geistliche Schatzkammer), ist Vermeyen faßbar, dessen Name im Inventar nicht als Goldschmied oder Juwelier, sondern als Kleinplastiker

---

<sup>687</sup> Vgl. Distelberger 1988, S. 439f. mit Hinweis auf Warnke 1985, S. 170ff. und Nachweisen von Ehrengeschenke. Mit der Betonung, daß die Kunstgattungen eigentlich nicht voneinander getrennt werden dürfen, unterteilt Rudolf Distelberger die Prager Kunstkammerstücke in die "Kunstgattungen" Goldschmiedekunst (S. 439-57), Steinschneidekunst (mit Glasschnitt, S. 457-62), Schnitzarbeiten in Elfenbein und Rhinozeroshorn (S. 462f.) und Instrumente, Uhren, Automaten (S. 464f.).

<sup>688</sup> Ebd. S. 465, Anm. 6.

<sup>689</sup> Habsburg 1997, S. 125.

begegnet;<sup>690</sup>; ob der weitestgehend unbekannte Andreas Osenbruck als Kammergoldschmied unmittelbar auf Vermeyen folgte, dessen Stil und Techniken er tradiert, ist in der Forschung umstritten; für Distelberger war er nach Aussage der Quellen bis 1612 nur *"hofgoldschmidt"* Rudolfs II. und erst seit dem 15.11.1612 Kammergoldschmied des Nachfolgers Matthias mit 15 Gulden monatlich.<sup>691</sup> Der „dritte große Kammergoldschmied Rudolfs II.“ war Paulus van Vianen, der zum 1. Juli 1603 *"als Nachfolger des verstorbenen Anton Schweiberger mit dem hohen Gehalt von 20 Gulden angestellt"* wurde. Um 1570 in Utrecht geboren und ausgebildet, war er nach Wanderschaft in Frankreich, Deutschland und Italien seit 1596 in München ansässig, wo er 1599 Meister wurde.<sup>692</sup> Ab 1601 am Hof des Salzburger Erzbischofs nachweisbar, kam er von hier nach Prag, das er 1613 wieder verließ:

*„Es besteht kein Zweifel: Die drei großen Meister der Goldschmiedekunst am Hof Rudolfs II. stehen an der Spitze der europäischen Entwicklung ihrer Zeit. Der Kaiser hatte zu dieser Kunstgattung ein besonders enges Verhältnis, da er sich selbst darin versuchte.“*<sup>693</sup>

In Übereinstimmung zur Entwicklung der bürgerlichen und höfischen deutschen Produktionsstätten des 16. Jahrhunderts kann, wie aus den Werken Jan Vermeyens und Paul von Vianens ersichtlich (**Abb. 352**), auch für die Rudolfinische Hofgoldschmiedekunst ein eminenter niederländischer Einfluß am Ende des 16. Jahrhunderts attestiert werden, der einige Jahrzehnte zuvor schon am Florentiner Hof auftrat. Das Arbeitsverhältnis der Mailänder Steinschneider zu den niederländischen Goldschmieden war ähnlich wie jenes von Ottavio Miseroni zu Jan Vermeyen in Prag, *„nur hatte Vermeyen keine leitende Funktion innerhalb der Hofwerkstatt. Die Parallelität setzt sich insofern fort, als Bylivelt die großherzogliche Krone schuf und Vermeyen die berühmte Rudolfskrone.“*<sup>694</sup> Mit der Anstellung von Ottavio Miseroni am 22. Januar 1588 (Monatssalär von 15 Gulden) begann die *„Prager Schule der Steinschneidekunst“*.<sup>695</sup> Erst in den 90er Jahren kam mit Cosimo Castrucci der erste Steinschneider nach Prag, der das Metier des Florentiner Mosaiks (Commessi) beherrschte. Sein Sohn Giovanni, der seit 1598 in Prag nachweisbar ist, wurde 1610 zum Kammeredelsteinschleifer ernannt; *„möglicherweise als Nachfolger seines Vaters.“*<sup>696</sup> Der seit dem 1. Mai 1587 (Monatsgehalt) faßbare erste Kammergoldschmied

<sup>690</sup> Zu Schweiberger und Vermeyen vgl. Distelberger 1988, S. 440-52 mit Quellen-, Werk-, Abbildungs- und Literaturnachweisen.

<sup>691</sup> Distelberger 1988, S. 452-54 zur Diskussion um das Oeuvre Osenbrucks, dessen prominentestes Werk wohl das Zepter zur Rudolfinischen Krone ist, dessen Auftragsvergabe umstritten, das aber von Osenbruck signiert und mit dem Vollendungsjahr 1615 datiert ist; vgl. S. 452 u. Abb. 66 sowie weiterführend Kat. Nr. 337.

<sup>692</sup> Vgl. grundlegend Johannes Rein ter Molen: Van Vianen een Utrechtse familie van zilversmeden met een internationale faam, Diss. Leiden 1984.

<sup>693</sup> Distelberger 1988, S. 457.

<sup>694</sup> Ebd. S. 439.

<sup>695</sup> Ebd. S. 457-63 (Steinschneidekunst), hier S. 457.

<sup>696</sup> Ebd. S. 459f.

Rudolfs II. bleibt Anton Schweinberger. Wie mit der Anstellung von Jacques Bylivelt die Existenz einer Hofgoldschmiedewerkstatt für Florenz um 1572 gesichert ist, so läßt sich für Prag seit 1587 ein höfischer Werkstattbetrieb annehmen, der zunächst unter der Aufsicht eines Augsburger Meisters stand. Mit Rudolf II. tritt der Kammergoldschmied und mit ihm eine eigenständige Hofgoldschmiedekunst in Erscheinung, die gleichwohl auf den Dominanten niederländischer und deutscher Goldschmiedekunst basierte und die Interessen des Mäzenaten deutlich artikuliert. Rudolf führte damit die Entwicklung zu Ende, die sich nicht nur in Florenz oder Paris, sondern auch in den herzoglichen und kurfürstlichen deutschen Residenzstädten (Königsberg, Berlin, Dresden, München) sowie in den Reichsstädten (Hamburg, Frankfurt, Nürnberg oder Augsburg) im ganzen 16. Jahrhundert beobachten läßt: eine Berufung auswärtiger Meister, die jedoch nur ausnahmsweise in funktionierenden Hofwerkstätten arbeiteten, die als letzte Höhepunkte in der Geschichte des Goldschmieds seit 1572 in Florenz und seit 1587 in Prag nachweisbar sind. Eine zweite, für die Kategorisierung frühneuzeitlicher Goldschmiedekunst weitreichende Erkenntnis ist Distelbergers Feststellung, daß sich der gesellschaftliche Stand der einzelnen Goldschmiede analog zur Qualität, d.h. zum kunsthistorischen Status der geschaffenen und erhaltenen Werke verhält. Dementsprechend waren die Prager Stadtgoldschmiede für Ehrengeschenke an auswärtige Gesandtschaften oder Diplomaten verantwortlich, die Prag besuchten:

*"Bei diesen Dingen kam es allerdings nur auf ihren materiellen Wert an."*

Wie man die Prager Zeche mit Geschenken beschäftigte, so bestellte Rudolf die jährlichen "Ehrengeschenke" an die Türken, die man aus der Kriegskasse bezahlte, *"größtenteils in Augsburg"* (Uhren und Automaten). Geschenkproduktion und Tafelgeschirr sind, mindestens abgesehen von den mechanischen Werken, *"kunsthistorisch wenig interessant"*. Sie stehen im Gegensatz zu den solitären Einzelschöpfungen für die kaiserliche Sammlung:

*"Bei den Kunstkammerstücken lag ein anderer Anspruch vor, denn da ging es nicht nur um den materiellen Wert, sondern auch um die künstlerische Qualität. Dafür beschäftigte Rudolf die besten seiner Kammergoldschmiede und die berühmtesten Meister aus Nürnberg und Augsburg. Es ist kein Zufall, wenn nur von ihnen Werke überliefert sind."*<sup>697</sup>

Der berühmteste deutsche Renaissancegoldschmied ist wie gesagt der Nürnberger Wenzel Jamnitzer, der die zweite Phase der Nürnberger Goldschmiedekunst von um 1540 bis um 1580 als „Jamnitzerzeit“ geprägt hat. Im Jahre 1578, d.h. etwa ein Jahrzehnt vor Gründung eigener Hofwerkstätten, gewährte Rudolf dem Meister wie gesagt ein Jahresgehalt von 80 Gulden. Nach der vorgegebenen wissenschaftlichen Definition reiht er sich als Stadt- und Hofkünstler in die Reihe der bedeutendsten Künstler des 16. Jahrhunderts ein. Jamnitzers

---

<sup>697</sup> Ebd. S. 440.



Vater, der Goldschmied Hans Jamnitzer, dessen Wiener Verwandtschaft unklar bleibt, war mit seiner Familie nach 1508, dem Geburtsjahr Wenzels, nach Nürnberg übergesiedelt, wo der Sohn im Jahre 1534 Meister wurde. Seit 1556 war er Mitglied des Großen Rats und von 1571 bis zu seinem Tod 1585 des Kleinen Rats der Stadt. Als Beispiel einer entsprechenden Malerlaufbahn sei abermals auf Cranach verwiesen, der seit 1505 Hofmaler Friedrichs des Weisen war und 1537 und 1540 auch zum Bürgermeister von Wittenberg gewählt wurde.<sup>698</sup> In Florenz sagte Herzog Cosimo, der Bandinelli einen Sitz im Rat zugewiesen hatte, zu seinem Hofgoldschmied Cellini, der Michelangelo überreden sollte, aus Rom zurückzukommen:

*„Benvenuto, wenn Du ihm schreibst und ihn dazu bewegst, nach Florenz zurückzukehren, dann versetze ich Dich in den Rat der Achtundvierzig.“*<sup>699</sup>

Wer Cellinis „Wertschätzung“ des Bildhauers Bandinelli kennt, wie sie sich in der Vita des Goldschmieds darbietet, wird die Aussicht auf ein geschenktes Amt mit ganz eigenen Augen lesen, wogegen bei unvoreingenommener Betrachtung die stadtbürgerliche Freiheit eines Werkstattgeschäftes erstrebenswert erscheint, das die Sicherheit eines doppelten, Stände übergreifenden Absatzmarktes bietet und nicht zuletzt aus einem ökonomischen Denken resultiert. Wie mühsam sich die Wanderschaft von Hof zu Hof zeitgenössisch darstellt, hat Cellini in seiner Vita mit aller Ausführlichkeit beschrieben, wobei insbesondere die hier ausgeklammerten, früheren Verhältnisse am Hof des französischen Königs nachzulesen sind. Festzuhalten bleibt, daß die Bestallung Wenzel Jamnitzers, gewissermaßen zu seiner „Kaiserlichen Majestät Hofgoldschmied von Haus aus“, der Gründung der Prager Hofwerkstätten einige Jahre voransteht. Dürfen wir *„auch Christoph Jamnitzer mit ebensolchem Recht als Hofkünstler Rudolfs II. betrachten“?*<sup>700</sup> Im Fall Wenzel Jamnitzer wurden vielfältige höfische Bindungen bereits in den Jahrzehnten nach Goethe durch Zuschreibungen und ein intensiveres Studium der Schriftquellen nachgewiesen.<sup>701</sup> Bereits 1850 äußerte der auf die Kenntnis des Merkelschen Tafelaufsatzes beschränkte Hermann Alexander von Berlepsch in seiner "Chronik der Gold- und Silberschmiedekunst" (St. Gallen 1850, S. 100f. u. 173-78) die Vermutung, daß man von den *"kunstreichsten und geschmackvollsten Prachtgeräthen, die im 16. Jahrhundert"* von Jamnitzer geschaffen wurden, *"viele noch jetzt in den Kunstkammern zu Dresden, Wien usw."* finden werde. Im gleichen Jahr nahm Jules Laborte die „Dresdner Kasette“ bereits als Werk Jamnitzers in seine "Orfèvrerie" betitelte Geschichte der Goldschmiedekunst auf, die 1850 in "Le Moyen Age et la Renaissance" erschien (hg. v. Paul Lacroix et Ferdinand Seré, Paris 1850, Teil 3,

---

<sup>698</sup> Warnke 1986, S. 95 u. 105.

<sup>699</sup> Ebd. nach Baccio Bandinelli: Memoriale (1552-1558), in: Scritti d'arte del Cinquecento, hg. v. Paola Barocchi, Bd. 2, Mailand 1973, S. 1359-1441, hier S. 1378.

<sup>700</sup> Pechstein 1988, S. 238ff.

<sup>701</sup> Vgl. die unmittelbare Kritik auf Goethes Halbkunstvorwurf im Schlußabschnitt.

Bl. 28)<sup>702</sup>, nachdem A. B. von Landsberg im ersten Führer (1831) durch "Das Grüne Gewölbe in Dresden" (hier 12. Aufl., Dresden 1851, S. 65) den heute als "Dresdener Kasette" bezeichneten, 1562 datierten Silberkasten als herausragendes Stück der Sammlung bezeichnet hatte. 1954 führte Carl Becker in seinem monographischen Katalog (Jobst Amman, Leipzig 1854, S. 177, 190f. u. 208f.) nicht nur die Radierungen für Jamnitzers Perspektivbuch<sup>703</sup>, sondern auch die beiden Apotheosen der christlichen Kirche und Kaiser Maximilians II. als Stiche nach Jamnitzer auf. Nur zu Ammans „Triumph Maximilians“ hat sich in der Albertina eine eigenhändige, unbezeichnete Entwurfszeichnung des Goldschmieds erhalten (Feder in Schwarz, grünlich-grau laviert), die seit ihrer Entdeckung eine zentrale Bedeutung gewann, weil sie den Goldschmied als eigenhändigen Inventor bezeugt.<sup>704</sup> Wie schon in den 60er Jahren<sup>705</sup>, so lag, nachdem 1875 die "Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst" des Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörfer von 1547 als Bd. X der "Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance" vom Nürnberger Stadtarchivar G. W. K. Locher mit weiterführenden Anmerkungen herausgegeben worden waren, abermals seit der Mitte der 1880er Jahre ein Schwergewicht auf der auswertenden Publikation der Archivalien. Neben biographisch gerichteten Veröffentlichungen von Quellen, die die Herkunft der Familie Jamnitzer aus Mähren und Wiener Neustadt belegen<sup>706</sup>, stehen Studien, welche weitere

<sup>702</sup> Zur Dresdener Kasette („Schreibzeugkasette“) vgl. Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 20, S. 225f. m. Abb. und Lit. sowie Syndram<sup>2</sup>1997, S. 63f. (Kunstkammerobjekte im Grünen Raum) und S. 77, Tafel 5 (II/4): Wenzel Jamnitzer – Schreibzeug.

<sup>703</sup> Zu Jamnitzers Perspektivbuch, das 1568 mit Stichen von Amman in Nürnberg veröffentlicht wurde, vgl. Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 756, S. 479 und Kat. Nr. 757, S. 480 m. Lit.: Jost Amman oder Mitarbeiter, Neunzehn Vorzeichnungen (Feder) für Wenzel Jamnitzers „Perspectiva Corporum Regularium“ von 1568. Die im Berliner Kupferstichkabinett verwahrten Blätter werden heute als Rein- oder Umzeichnungen für den Stecher und nicht mehr als die ursprünglichen, verlorenen Entwürfe Jamnitzers angesehen.

<sup>704</sup> Zu Jamnitzers Entwurf für die Apotheose Kaiser Maximilians II. (Nürnberg um 1565-70, Wien Albertina) vgl. Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 308, S. 346f. m. Abb.: „Von den zahlreichen Zeichnungen Jamnitzers, die J. Amman gestochen hat, ist offenbar nur dieses eine große [67,9x48,6 cm] Blatt überkommen: Weder die Vorzeichnung zu dem Pendant 'Triumph der christlichen Kirche', ebenfalls von 1571, noch diejenigen für die Titelblätter seines Perspektivbuches von 1568 haben sich erhalten.“ Zu Ammans Radierung (Nürnberg 1571, 69,5x50,3 cm, Wien Albertina) nach Jamnitzers erhaltener Vorzeichnung vgl. Kat. Nr. 309, S. 348 m. Abb. und zu Ammans „Triumph der christlichen Kirche“ mit übereinstimmenden Werkdaten und Aufbewahrungsort vgl. Kat. Nr. 310, S. 349 m. Abb.

<sup>705</sup> Z. B. Josef Baader: Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1862, S. 58; Derslb.: Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 1/ 1868, S. 246f. Auf Auktionen wechselten auch Werke Jamnitzers seit dieser Zeit ihren Besitzer. Als man in Würzburg 1868 einen eisernen „Kasten mit vergoldeter Bronze, geätzten Arabesken und Jagdtieren“ als Werk des Meisters verkaufte, erzielte ein „wahrscheinlich von dem berühmten Goldschmied Jamnitzer“ getriebener Pokal bei der Versteigerung des Besitzes der Nürnberger Goldschmiede-Innung den höchsten Preis (Nürnberger Versteigerung, in: Kunst und Gewerbe, 2/ 1868, S. 180: 750 fl.). 1869 wurde in Leipzig ein zweibändiges, bis dahin unbekanntes Manuskript mit farbigen Zeichnungen an das Victoria & Albert-Museum nach London verkauft und 1872 wechselten in München zweiundzwanzig Blätter des sogenannten „Meisters vom Jahre 1551“, man dachte an Jamnitzer, für 2229 fl. den Besitzer.

<sup>706</sup> Christian Ritter d'Elvert: Der große Künstler Jamnitzer aus Mähren?, in: Notizenblatt der hist.-stat. Section der k. k. Mährisch-schlesischen Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaus, der Natur- und Landeskunde, 1885, S. 34f.; Josef Mayer: Regesten aus dem Archiv des k. k. Kreisgerichts zu

höfische Auftraggeber Wenzels nachwiesen. 1885 publizierte Cornelius Gurlitt Nachrichten über Jamnitzers Beziehungen zum sächsischen Hof<sup>707</sup> und Friedrich Niedermayer zum kurfürstlichen Erzbischof Albrecht II.<sup>708</sup> 1886 wies Hans Bösch die Visierung eines Tischbrunnens als Auftrag von Kaiser Ferdinand I. nach<sup>709</sup>, 1887 berichtet Franz Kreydzi über Zahlungen Kaiser Maximilians II. (K. u. K. Reichs-Finanz-Archiv Wien)<sup>710</sup> und 1888 publizierte David von Schönherr die aufschlußreich kommentierte Korrespondenz zwischen Wenzel und Erzherzog Ferdinand.<sup>711</sup> Im 30. Band der "Studien zur deutschen Kunstgeschichte" (Straßburg 1901) stellte Max Frankenger unter dem Titel "Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie" alle bisher veröffentlichten und neu von ihm aus Ratsprotokollen, Gerichts- und Kirchenbüchern erschlossenen urkundlichen Nachrichten zusammen, die von Friedrich Kenner 1902 um den Nachweis von Zahlungen an Wenzel für den Guß von Medaillen mit dem "*conterfech*" Ferdinands I. und Maximilians II. sowie 1904 von Theodor Hampe um weitere Belege aus den Nürnberger Ratsverlässen ergänzt wurden.<sup>712</sup> Schon Franz Freiherr von Soden hatte 1866 urkundlich gesichert von Arbeiten Jamnitzers für den Rat der Stadt und von dem Wunsch des Kaisers berichtet, Jamnitzer und andere führende Goldschmiede der Stadt mit ihren neusten Werken zu sehen. Tatsächlich ließ sich Kaiser Maximilian II. bei seinem Besuch in Nürnberg am 8. Juni 1570 auf der Burg "Kunststücke" der Goldschmiede zeigen.<sup>713</sup>

In der Tradition einer von den höfischen Kunstkammern ausgehenden Wissenschaftsgeschichte ist Wenzel Jamnitzer für Géza von Habsburg auch heute „*der bedeutendste manieristische Goldschmied Deutschlands*“, der als „*Kaiserlicher Hofgoldschmied*“<sup>714</sup> vier Staatsoberhäuptern diente und dessen „*Werke in fast jeder bedeutenden Kunstkammer des 16. Jahrhunderts zu finden waren.*“<sup>715</sup>

---

Wiener-Neustadt, in: Jb. der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses 4 (1886), LXVII-XCI; Wendelin Böheim: Goldschmiede in Wiener Neustadt im 15. Jh., in: Monatsblatt des Alterthumsvereins zu Wien 3 (1886), S. 22 und in: Mittheilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, N. F. 1 (1886), S. 111f.

<sup>707</sup> Cornelius Gurlitt: Aus den sächsischen Archiven. I. Wenzel Jamnitzer u. d. Kursächsische Hof, in: Kunstgewerbeblatt 1 (1885), S. 51-53.

<sup>708</sup> Friedrich Niedermayer: Für Albrecht II. von Brandenburg beschäftigte Goldschmiede, in: Archiv des historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, 27/ 1885, S. 201-11.

<sup>709</sup> Hans Bösch: Kaiser Ferdinand I. erhält von Wenzel Jamnitzer und Pankraz Labenwolf Visierungen von Brunnen, in: Mittheilungen des Germanischen Nationalmuseums 1 (1886), S. 164-66.

<sup>710</sup> Franz Kreydzi: Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Reichs-Finanz-Archiv, in: Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 5 (1887), XXV-CXIX.

<sup>711</sup> David von Schönherr: Wenzel Jamnitzers Arbeiten für Erzherzog Ferdinand, in: Mittheilungen für österreichische Geschichtsforschung 9 (1888), S. 289-305.

<sup>712</sup> Friedrich Kenner: Urkundliche Beiträge zur Geschichte der Münzen und Medaillen unter Kaiser Ferdinand I., in: Numismatische Zeitschrift, 34 (1902), S. 290 und Theodor Hampe: Nürnberger Ratsverlässe, Nürnberg 1904

<sup>713</sup> Nach Isphording 1885, S. 194 und Franz Freiherr von Soden: Kaiser Maximilian II. in Nürnberg, Erlangen 1866, S. 64f.

---

<sup>714</sup> Habsburg 1997, S. 103.

<sup>715</sup> Ebd. S. 30. Die Forschung zur Sammlungsgeschichte ist also gefragt zu entscheiden, ob eine Arbeit von Jamnitzer demnach zum idealen Standard einer repräsentativen Kunstkammer der Zeit seit um 1550 gehörte? In jedem Fall scheinen die mit dem Namen Wenzel Jamnitzer verbundenen Werke für die Höfe und Kunstkammern in Wien, Ambras, Prag, München, Dresden, Berlin oder Paris, dem Ideal eines Kunst(kammer)stücks entsprochen zu haben. Ob Christoph Jamnitzer seinen Großvater in der kunsthistorischen Bedeutung jemals überflügeln kann, bedarf schon bis hier keines weiteren Kommentars; zur These Kap. B. 12f.

## B. Schmiede und Goldschmiede als Thema der Kunst

### 1. Der sitzende Schmied als ikonographische Identifikationsfigur

Spätestens zur Mitte des 11. Jahrhunderts, d.h. zeitgleich zu den frühesten Nachrichten von Stadtgoldschmieden, begannen die Goldschmiede ihren wichtigsten ikonographischen Typ als Zeichen ihrer Berufsgruppe in der Öffentlichkeit zu verbreiten: das Bild vom Schmied, der im ganzfigurigen Profil am Amboß sitzt und den Hammer zum Schlag auf ein Werkstück erhoben hat. Die „gleichförmige Reihe“ der deutschen Münzen der Zeit um 950-1050 wird in der Zeit König Heinrichs III. (1039-1046, Kaiser 1056) durch ein einzigartiges Phänomen unterbrochen. In einer Münzstätte, die sich auf den silbernen Pfennigen als „MINTEONA“ bezeichnet und deshalb in der Regel mit Minden gleichgesetzt wird, wurden Pfennige ausgebracht, die auf einem Teil der Münzen das übliche Profilbild des Herrschers zeigen. Andere, gleichzeitig entstandene Prägungen zeigen, so die Annahme der älteren Kunstgeschichte, „*offensichtlich Kunsthandwerker bei der Arbeit oder ihre Werkzeuge.*“ Von den insgesamt sieben Darstellungen, die zwischen 1040 und 1050 entstanden sind, war jedoch nur der Goldschmied mit dem Kelch „*eindeutig zu beschreiben und zu erklären*“, denn er ist bei der Arbeit dargestellt (**Abb. 97**): nach vorne gebeugt sitzt eine (bärtige?) Figur nach links am Amboß; der Mann „*hämmt mit einem langstieligen Hammer an einem Kelch, deutlich durch Cuppa, Nodus und Fuß ausgewiesen.*“<sup>716</sup> Ein zweites Beispiel „*scheint ziemlich deutlich*“, aber in abgekürzter Form, auf einen anderen Tätigkeitsbereich des mittelalterlichen Goldschmieds hinzuweisen, den er bis zur Erfindung des Kupferstiches als Gravur/Niello ausgeübt hat (**Abb. 98**): „*Hand mit Grabstichel: In einem Haus die Darstellung einer geballten Hand, die einen nach oben in eine Kugel auslaufenden Grabstichel hält, der mit der Spitze auf einen geperlten Bogen gesetzt ist.*“ Der präzisierende Kommentar lautet an gleicher Stelle: „*Eine Hand hält einen Stichel, der auf einen nach oben gewölbten geperlten Bogen gesetzt ist. Offensichtlich ist hier der Vorgang des Gravierens oder Punzierens abgebildet.*“ Die übrigen Bilder der einzigartigen Serie waren „*nicht so einfach zu deuten*“ bzw. überhaupt zu identifizieren. Der „antike Charakter“ einiger dieser Figuren erlaubte unter anderem aber den Schluß, „*daß hier im Münzstil des 11. Jahrhunderts antike Gemmenbilder nachgeahmt worden sind.*“ Mit dem Hinweis auf die Häufigkeit geschnittener antiker Steine, d.h. ohne Nachweis möglicher konkreter Vorbilder, lieferte Peter Berghaus eine schlüssige Interpretation der ganzen Serie, die einen Ausschnitt aus dem traditionellen Warenkatalog eines salischen Goldschmieds vorstellt (Krummstab, Altaraufsätze/ Ciborien, Reliquiare, liturgische Geräte).<sup>717</sup> Der Stempelschneider der Gruppe „*hat offensichtlich*

<sup>716</sup> Berghaus 1985, S. 277, Nr. 1.

<sup>717</sup> Hier setzt also die profane (Selbst-)Darstellung des Goldschmieds mit Werkzeugen und Produkten ein; sie bildet die Grundlage für die Werkstattbilder des 15. und 16. Jahrhunderts.

*versucht, den Goldschmied bei der Arbeit, einige seiner Werke und das besonders kostbare Beiwerk der geschnittenen Steine vorzuführen*“. Deshalb lag es nahe, „im Stempelschneider selbst einen Goldschmied zu erblicken, der die Möglichkeit erhielt, sich selbst und seine Werke abzubilden.“<sup>718</sup> Die These einer Rezeption antiker Gemmenbilder läßt sich am Beispiel des Goldschmieds bei der Arbeit durchaus verfolgen. Eine querovale Gemme aus der ersten Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts im Antikenmuseum Berlin (SMPK) zeigt Minerva mit übergeschlagenen Beinen, die auch für das Münzbild in Frage stehen, am Amboß bei der Arbeit. **(Abb. 99)**.<sup>719</sup> Beide Figuren haben den Hammer in der Hand nur wenig erhoben, weil sie offensichtlich mit Feinarbeiten beschäftigt sind.

Als ein älterer Vorläufer des Münz- und Gemmenbildes kann ein Beispiel aus der attischen Vasenmalerei dienen, das hinsichtlich der Haltung des Schlagarmes und, eindeutig zumindest im Vergleich zum Gemmenbild, im Gebrauch einer Zange abweicht, wogegen Minerva das Werkstück, vermutlich einen Helm, direkt mit der Hand auf dem Amboß fixiert. Diese Ausprägung der Profilgestalt des sitzenden Schmiedes, der das Werkstück mit der Zange fixiert und den Arm mit dem Hammer weit ausholend zum Schlag erhoben hat, zeigt die rotfigurige Darstellung mit Preisinschrift des Leagros, die zwischen 520-480 entstanden ist **(Abb. 100)**.<sup>720</sup> In Abhängigkeit davon, die Figur als den Schmiedegott Hephaistos zu identifizieren, ließe sich das Rundbild wohl nur schwer als rein profaner Vorläufer des mittelalterlichen Goldschmieds bezeichnen. In den vatikanischen Museen hat sich, demgegenüber und nun wieder aus dem römischen Kulturkreis, eine Relieftafel erhalten, die einen antiken Goldschläger im Grundtypus entsprechend am Amboß hämmern abbildet **(Abb. 101)**. In die untere, nicht ornamentierte Rahmenleiste wurde die Abbrueviatur für „Aurifex bractearius“ geritzt, womit die Römer den Goldschläger bezeichneten, der auch „bractearius“ oder „bracteor“ genannt wurde und dessen Arbeitsgrundlage das Blattgold („bractea“) war, das in der Antike von Plinius (XXXIII, 61) und etwa 70 Jahre nach Entstehung des Pfennigs von dem Klostersgoldschmied Roger theoretisch abgehandelt wurde.<sup>721</sup> Nach der allgemein gültigen Definition bezeichnet Brakteat heute einerseits ein nach dem Vorbild römischer Kaisermedaillons einseitig geprägtes goldenes Hängeschmuckstück der Völkerwanderungszeit, andererseits mittelalterliche deutsche Münzen aus dünnem Silberblech, die einseitig so geprägt sind, daß das Bild auf der Rückseite vertieft erscheint (Hohlpfennig). Damit wäre eingangs ein dritter antiker

<sup>718</sup> Berghaus 1985, S. 276f. Von den Beziehungen der Goldschmiede zur Münze war im ersten Kapitel wiederholt, insbesondere in Zusammenhang mit den Münzmeistersignaturen und deren Selbstdarstellung auf hochmittelalterlichen deutschen Münzen die Rede.

<sup>719</sup> Modersohn 1991, S. 95 u. Abb. 13.

<sup>720</sup> Weiterführend zum „Schmied in der Schale“ bzw. zur antiken Darstellung des Handwerks vgl. Zimmer 1982, hier Abb. 1 oder Büsing 1993, hier Abb. 5.

<sup>721</sup> Theophilus/Stromer 1984, S. 11f. (Buch 1, Kap. XXIII: Das Blattgold) u. Anm. 1, S. 180 m. Abb. ohne genauere Datierung.

Anknüpfungspunkt für das salische Münzbild (um 1040-1045) sowie auch für die zeitgenössischen und einseitigen „Benno me fecit-Schmuckstücke“ (um 1046-1056) gegeben, die keinen Münzcharakter haben, aber ebenfalls in der Regierungszeit Kaiser Heinrichs III. entstanden sind.<sup>722</sup>

Im dritten Kapitel ihrer Eligiusikonographie beschäftigte sich schon Karin von Etzdorf mit der „Darstellung des sitzenden Goldschmiedes“ bei der Arbeit.<sup>723</sup> Das bereits genannte Siegel der Wiener Goldschmiedezunft von 1366/67 mit dem schmiedenden Eligius (**Abb. 27**) ist das „wohl früheste Beispiel dieser mehr genrehaften Darstellung“, bevor sich aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wieder entsprechende Siegel erhalten haben, die sich von hier bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in einem Verbreitungsgebiet verfolgen lassen, das über Böhmen und Schlesien bis nach Dänemark und Südschweden weist.<sup>724</sup> Die Suche nach dem ikonographischen Vorbild führte Etzdorf nicht zu den profanen Münzbildern der deutschen Romanik oder zu den gotischen Personifikationen Naturas im französischen Rosenroman, sondern mit voller Berechtigung zu Hephaistos/Vulkan, den etwa auch lykische Münzen der römischen Kaiserzeit am Amboß sitzend und einen Schild schmiedend zeigen.<sup>725</sup> Funde in den römischen Provinzen Gallien und Germanien zeigen, „daß dort Vulcan ebenfalls in der Gestalt des Schmiedes verehrt wurde. Zum Teil ist dort das Bild des Gottes so wenig idealisiert, daß man die Grabstatuette eines menschlichen Schmiedes vor sich zu haben glaubt.“<sup>726</sup> Nach einer Lücke in „frühchristlicher Zeit“ begegnet die Gestalt des sitzenden Schmiedes auf byzantinischen Elfenbeinkästchen, die von Goldschmidt/Weitzmann in die Zeit um 1000 datiert wurden.<sup>727</sup> Auf drei zusammenhängenden, tryptichonartig arrangierten Bildfeldern zeigt das Kästchen aus Cleveland (The Cleveland Museum of Art) das erste Menschenpaar bei der gemeinsamen Arbeit in der Schmiede (**Abb. 102**).<sup>728</sup> Rechts ist Adam inschriftlich bezeichnet, der mit der Zange ein Werkstück auf

<sup>722</sup> Im Zusammenhang der Münzmeistersignaturen wurde ebenfalls schon auf das für die deutsche Münzgeschichte so typische Phänomen der „Brakteaten“ als einseitig geprägter „Hohlpfennige“ hingewiesen, daß zwischen 1140 und 1170 seinen stilistischen Höhepunkt erreichen sollte; weiterführend nochmals Berghaus 1985, S. 278.

<sup>723</sup> Etzdorf 1956, S. 28-39; zu Eligius' legendärer Tätigkeit als Hufschmied und zur Ikonographie des „Beschlagnunders“ S. 14-27; nicht mehr als ergänzend zur Eligiusikonographie G. Kaftal: Iconography of the Saints in Tuscan Painting (= Saints in Italian Art), Florenz 1952, S. 331-336; H. Schwarz: The workshop of a XVII century goldsmith, in: GBA IV, 43 (1954), S. 231-42; Bibliotheca Sanctorum, ed. Pontificia Università Lateranense, 13. Bde., Rom 1961ff., Bd. IV, S. 1069-73; G. Kaftal: Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of painting (= Saints in Italian Art), Florenz 1965, S. 376-80.

<sup>724</sup> Ebd. S. 29-31. Die frühesten Beispiele wurden schon am Ende des Abschnitts über die Stadtgoldschmiede verzeichnet.

<sup>725</sup> Ebd. S. 34f., Anm. 12 u. Abb. 13 weiterführend zum Hephaistos-Kult und mit älteren Nachweisen.

<sup>726</sup> Ebd. S. 35f. u. Abb. 15f. (Sarkophagrelief); vgl. C. Robert: Die antiken Sarkophag-Reliefs, Bd. 3 (Einzelmysterien), 3. Abt., Tf. 116, Fig. 351 u. S. 438f.

<sup>727</sup> Ebd. S. 36, Anm. 17 u. Abb. 17 mit weiterführendem Hinweis auf die Beispiele in Goldschmidt/Weitzmann 1930-34, Bd. I, Tf. XLVIII, Nr. 67e; Tf. XLIX, Nr. 68d, Tf. L, Nr. 69e; Tf. LI, Nr. 77.

<sup>728</sup> Goldschmidt/Weitzmann 1930-34, Bd. 1, Tf. XLIX, Nr. 68d; Panofsky 1980, Abb. 25.

den Amboß hält und in der rechten erhobenen Hand den Hammer schwingt. Auf der linken Seite bedient Eva mit zwei Handblasebälgen einen gemauerten Ofen, der sich im mittleren Bildfeld befindet. Etwa zur gleichen Zeit, in Abhängigkeit zur Datierung der Kästchen, ist in Deutschland das erste profane Münzbild mit der Figur des sitzenden Schmiedes entstanden. Eine literarische Quelle, in der Adam als Schmied bezeichnet wird, „*ist nicht bekannt*“. Abgesehen von geringfügigen ikonographischen Parallelen zu den Oktateuchen wird im allgemeinen die Genesis als Vorlage für die Darstellungen auf den Kästchen angenommen. Wenn in der Schmiedetätigkeit Adams dann allerdings ein Hinweis auf die Funktion als Schmuckbehälter gesehen wird<sup>729</sup>, d.h. das Bild des Grobschmieds mit dem Tätigkeitsbereich des Goldschmieds verbunden wird, dann läge ein gattungsgeschichtlicher Rückbezug auf den ersten biblischen Goldschmied Bezaleel nahe. Etdorf vermutete jedoch, im Sinne der von ihr skizzierten Entwicklungslinie, daß der Elfenbeinschneider „*Adam, den Vater der Menschheit, gleichsetzte mit Tubalkain, 'dem Meister in allerlei Erz- und Eisenwerk' (1. Moses 4,22).*“ Diese Gleichsetzung habe sich jedoch nicht verbreitet, denn „*von nun an ist es Tubalkain selber, den wir am Amboß sitzend antreffen*“. Sicherlich gilt Tubalkain spätestens seit dem 14. Jahrhundert auch als Meister des schönen Klangs und personifiziert als solcher in Darstellungen der sieben freien Künste die Musik; die Gleichsetzung wird darauf zurückgeführt, daß der Schlag des Hammers auf dem Amboß einen klaren Ton erzeugt. Im Zyklus von Andrea da Firenze in der Spanischen Kapelle personifiziert der schmiedende Erz- und Eisenmeister um 1365 in Frontalansicht beispielhaft die Musik (**Abb. 103a/b**) und weist damit zugleich diese gängige Erklärung ihrer Erfindung aus (Florenz, Chioströ S. Maria Novella Cappella degli Spagnoli). Im sechsten Relief an der Westseite des Florentiner Campanile erscheint Tubalkain dagegen in traditioneller Profilansicht und Haltung (**Abb. 118**), weil sein Bruder Jubal, konform zur Bibel, schon im vorangegangenen 5. Relief als Erfinder der Musik in Erscheinung getreten ist (**Abb. 117**). Allein die Profilfigur Tubalkains, die im Inneren einer Werkstatt am Amboß sitzt, auf dem sie das Werkstück mit einer langen Zange fixiert (der rechte Arm mit Hammer ist abgebrochen), weist dabei auf den gängigen antiken Figurentypen zurück.

Die eingangs und nachfolgend verzeichneten Schmiededarstellungen relativieren Etdorfs abschließendes Entwicklungsschema, das die spätere Darstellung von Goldschmieden in den nordalpinen Merkurkinderbildern des 15. Jahrhunderts bereits berücksichtigt (**Abb. 254 u. 255**), lediglich hinsichtlich der unzulässigen Fokussierung auf Tubalkain, den Eligius ikonographisch gewissermaßen beerbt haben soll. Ausgehend vom 14. Jahrhundert ist der Hl. Eligius ohne Zweifel die wichtigste Identifikationsfigur des Goldschmieds und jener Repräsentant der Berufsgruppe, „*den wir*“ kontinuierlich „*am Amboß sitzend antreffen*“. Die

<sup>729</sup> Etdorf 1956, S. 37; Panofsky 1980, S. 87 (Anm. 35).



Darstellung des „*sitzend schmiedenden Tubalkain*“ wurde durch den Bildtypus geformt, „*der ursprünglich für Hephaist, den Gott der Schmiedekunst geprägt worden war.*“ Mit „*dem Auftauchen der enzyklopädischen Darstellungen der sieben Planeten und der sieben freien Künste wird er mehr und mehr zum Vertreter der Musik. (...) In der Verehrung als kunstfertiger Schmied nimmt ein anderer seine Stellung ein – der heilige Eligius. Eligius ist der Meister der Goldschmiedekunst; mußte seiner Darstellung der bereits vorhandene Typus des sitzenden Schmiedes nicht entgegenkommen? Wir glauben, daß das Bild des Eligius auf dem Siegel der Wiener Goldschmiedeinung von 1366 keine neue Erfindung ist. Wir halten es vielmehr für ein Zwischenglied in der langen Kette der bildlichen Darstellungen eines verehrungswürdigen Schmiedes.*“<sup>730</sup> Die Siegelbilder des 14. und 15. Jahrhunderts<sup>731</sup> sind ein Zwischenglied jener Kette (weiterführend B.4), die beispielsweise zur Eligiusfigur auf der Ulmer Zunftlade von 1501<sup>732</sup> oder zur Eligius-Werkstatt Niklas Manuels von 1515 führt (**Abb. 238b u. 239c**). Im ikonographischen Rückbezug wurde der antike Schmiedetypus von Elfenbeinschnitzern und Goldschmieden/Stempelschneidern im religiösen sowie im profanen Kontext schon im Mittelalter rezipiert. Im 14. Jahrhundert hatte er sich, ausgehend von den paganen Vorbildern, tatsächlich schon weit verbreitet. Eine zwischen 1220 und 1230 gemalte Miniatur zeigt bereits einen Goldschmied in einem Werkstatttraum. Zudem sitzt er (**Abb. 104**), dies im Hinblick auf die späteren halbfigurigen Berufsbilder und Portraits, bereits in Dreiviertelfigur am Amboß hinter seiner Werkbank mit Stichel, Rohmaterialien und (modernem) Blasebalg (London, British Library).<sup>733</sup>

In einer illustrierten Lebensbeschreibung des Hl. Dionysius (St. Denis) hat ein Miniaturist vor 1317 Ausschnitte des zeitgenössischen Pariser Lebens zur Darstellung gebracht, die als Beleg der Fundierung städtischen Handwerks schon verzeichnet wurden (**Abb. 24a-c**). Auf der großen Seine-Brücke arbeiten Goldschmiede in offenen Werkstattgeschäften. Ein möglicher Kunde, der Höfling zu Pferde mit einem Falken auf der Hand und in Begleitung eines Dieners, ist gerade an einer Werkstatt vorbeigeritten (**Abb. 24b u. 105a**). Die angrenzende „Bude“ gehört dem Geldwechsler oder Bankier, der als Kaufmann hinter seinem Kontortisch sitzt und einen Kunden bedient, der ein Schriftstück in Händen hält (fol. 99r). Fol. 111r der Handschrift zeigt den weiteren Verlauf der Brücke (**24a**). Frachtboote veranschaulichen die rege Nutzung des Wasserweges durch Händler. Auf der Brücke sieht man links erneut einen Geldwechsler, vor dem Münzen auf dem Tisch liegen (**105b**). In der

<sup>730</sup> Ebd. S. 38f.

<sup>731</sup> Die Siegelbilder der Breslauer Goldschmiede aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind dabei besonders signifikant; vgl. Gündel 1940: das große Siegel der Breslauer Goldschmiede-Innung auf Einband, Titelblatt und S. 33. Das kleine Siegel der Breslauer Goldschmiede-Innung S. 13 ebenfalls ohne genauere Datierung und Nachweis: Eligius hier in Werkstatt mit gefliestem Fußboden, Regal an der Wand und Umschrift: DER GOLTSCHMIT SIGEL IN BRESLAV.

<sup>732</sup> Kat. Schätze 1992, S. 147, Abb. 76.

<sup>733</sup> Cherry 1992, S. 28, Abb. 25.

nächsten Arkade arbeitet wieder ein Goldschmied am Amboß, während ein Lastenträger mit Schubkarre durch das anschließende Tor geht. Ganz rechts ist ein Ladeninhaber zu sehen, der einer Bettlerin mit einem Kind auf dem Rücken ein Almosen gibt. Geldwechsler erfüllten eine wichtige Funktion in einer Zeit der vielfältigen Währungen und Münzsysteme. Da der Wert der Münzen nach ihrem Gehalt an Edelmetall bemessen wurde, zumeist Silber, konnte prinzipiell mit jeder Münze bezahlt werden. Die alltäglichen Geschäfte wurden in erster Linie in silbernen Pfennigen unterschiedlicher Herkunft abgewickelt. Im späteren Mittelalter, wie hier, waren auch die schwereren „Tournosen“ gebräuchlich. Einheiten wie die „Mark“, das „Pfund“ oder die „Lira“ und der Schilling (solidus) waren zunächst Gewichtseinheiten, d.h. eine bestimmte Menge Silber in der entsprechenden Anzahl der jeweiligen Pfennige. Ab dem 13. Jahrhundert gab es für größere Summen auch Goldmünzen, den „Florin“ oder „Gulden“. Bei der Vielzahl der Münzsorten, die insbesondere in den Wirtschafts- und Fernhandelszentren im Umlauf waren, bestand Bedarf an professionellen Wechslern, die auch exotischere Währungen in gängige Münzen eintauschten und Bankgeschäfte für den örtlichen Bedarf abwickelten. Gerade Goldschmiede und verwandte Berufe sind immer wieder auf Brücken zu finden. Die Anlage von Werkstattgeschäften auf einer Brücke im Stadtzentrum hat sich in Florenz mit den Juwelier-Buden auf dem Ponte Vecchio bis heute gehalten (**Abb. 25a/b**).<sup>734</sup> Das Arrangement der Pariser Geldwechsler hinter dem Kontortisch ist ein frühes Beispiel für die nordalpine Genese halbfiguriger frühneuzeitlicher Kaufmanns- oder Geldwechslerbilder des 15. und 16. Jahrhunderts aus den mittelalterlichen Berufsdarstellungen. Schon für das Ende des 11. Jahrhunderts erwähnte Jean de Garlande *„Goldschmiede vor Ambossen und an Schmelzöfen, die auf der großen Brücke (Pont au Change) sitzen und Gefäße aus Gold und Silber machen...“* Der Buchmaler zeigt sich nicht nur dieser Lokaltradition verpflichtet, sondern bedient sich auch der kanonischen Figur des sitzenden Goldschmieds: *„He raises a hammer above the cup (Cuppa) which he is fashioning on an anvil; a finished cup or chalice stands on a shelf.“*<sup>735</sup> St. Dunstan, ein Mönch, der im 10. Jahrhundert Erzbischof von Canterbury wurde, war, wie Bernward von Hildesheim oder Egbert von Trier, ein kunstreicher Goldschmied.<sup>736</sup> In England trat er an die Stelle des Hl. Eligius als Patron der Goldschmiede. Geschult in Buchmalerei, Goldschmiedekunst und anderen Künsten wurde er von Ethelwynn aufgefordert, eine Stola zu entwerfen, die als Nadelarbeit ausgeführt werden sollte. William of Malmesbury beschreibt Dunstan als Maler, der den Wettstreit der Künste mit der Natur aufnahm. Er übersetzte alles in Bilder, was er an lebender Schönheit erkannte. Marginalien zu den

<sup>734</sup> Metzger 2002, S. 66f., Tf. 6.

<sup>735</sup> Egbert 1967, S. 58f., Nr. XIX.

<sup>736</sup> Früh- und hochmittelalterliche Klostersgoldschmiede treten beständig also nicht nur als führende Gelehrte, sondern zugleich als hohe geistliche Würdenträger in Erscheinung: Eligius, Einhard usw. Wenn die Kunstgeschichte dies als Topos versteht, dann muß sie erklären, wofür der Ausweis herausragender handwerklich-künstlerischer Fertigkeiten dienen soll?

Dekretalien Gregors XI. aus der Mitte des 14. Jahrhunderts zeigen Dunstan als Maler (eines Schmetterlings), der vom Teufel nichts zu befürchten hat (**Abb. 106**). Eine zweite Miniatur führt Dunstan als Goldschmied vor (**Abb. 107**). Er sitzt am Amboß, schmiedet ein schalenförmiges Werkstück mit dem Hammer und lauscht der Harfenmusik eines Engels. Damit wird die Legende illustriert, nach der die an der Wand hängende Harfe Dunstans eines Tages von allein zu spielen begann, als der Meister arbeitete.<sup>737</sup> Ein drittes Beispiel aus dem 14. Jahrhundert (drittes Viertel) illustriert ein Manuskript von „Le jeu des echecs moralisé“, das ist Jean de Vignays Übersetzung von Jacobus de Cessolis' Abhandlung, in der die Morallehre vom Schachspiel abgeleitet wird (**Abb. 108a/b**). Die Miniatur zeigt den Übersetzer Jean de Vignay in Gestalt des klassischen Schreibertypus am Pult im Kreise seiner Schachfiguren. Die niedrigste Spielfigur, der Bauer, wird vom Goldschmied personifiziert.<sup>738</sup> Die Darstellung reflektiert das mittelalterliche Ständesystem, das zusammen mit der Figur des sitzenden Goldschmieds in Jost Ammans Ständebuch noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gültig war, auch wenn sich der Anteil des einzelnen Standes quantitativ deutlich verschoben hat. Im Gliederungsprinzip des Ständebuches *"lebt die allesbeherrschende Vorstellung des Mittelalters, die aus der Wurzel der Augustinischen Pax Dei erwachsene Idee von der gottgewollten Ordnung fort, die (...) alles durchwaltete, die den Bau der Welt und damit auch die menschliche Gesellschaft zusammenhielt und die es zu bewahren galt."* In theologischen, politischen oder poetischen Zeugnissen des Mittelalters spiegelt sich diese Anschauung, daß jedes Glied und jeder einzelne seinen Platz oder seine vorbestimmte Aufgabe zu erfüllen habe, wie es Ständesatire oder Ständepredigt propagieren. Exemplarisch heißt es in der zweiten Vorrede zum niederdeutschen "Reinke de vos" von 1498, der Leser müsse, um das Buch überhaupt verstehen können, sich merken, daß die Menschen in unterschiedliche Stände geteilt seien. In seiner triadischen Gliederung folgt das Ständebuch einer alten und weit verbreitenden Tradition. In seiner "Bescheidenheit" hatte der deutsche Dichter Freidank um 1220 bereits von *"driu leben"* gesprochen und damit *"gebûre, ritter unde pfaffen"* (27,1) gemeint.<sup>739</sup> Noch Georges Chastellain, der Hofhistoriograph Philipps des Guten und Karls des Kühnen von Burgund, sagte, nach einer ausführlichen Würdigung von Adel und Geistlichkeit, über den "Rest" der Gesellschaft:

*"Um nun zu dem dritten Gliede zu kommen, das das Reich vollständig macht, so ist das der Stand der guten Städte, der Kaufleute und der Feldarbeiter, ein Stand, von dem es sich nicht ziemt, eine ebenso lange Darstellung zu geben wie von den*

<sup>737</sup> Egbert 1967, S. 68f., Nr. XXIV.

<sup>738</sup> Ebd. S. 71, Nr. XXV (A Goldsmith making a Liturgical Vessel).

<sup>739</sup> Weiterführend Amman/Lemmer 1995, S. 141-146.

*anderen: aus dem Grunde, daß er an sich hoher Eigenschaften kaum fähig, weil er dienenden Ranges ist.*"<sup>740</sup>

Seit dem 12. Jahrhundert war im Stadtbürgertum das Bewußtsein des eigenen Wertes und der Stolz auf das Hervorgebrachte gewachsen.<sup>741</sup> Begleitet und unterstützt vom Aufstieg der Handwerker, die seit den Aufständen des 14. Jahrhunderts zunehmend an Einfluß auf das Stadtreghment gewannen, formierte sich das Stadtbürgertum zu einer Gesellschaftgröße, die dem Adel und der Kirche im 15. Jahrhundert nicht nur ökonomisch den Rang abgelaufen hatte. Im 15. und 16. Jahrhundert entwickelte sich das Handwerk, nicht zuletzt aufgrund des Erfindungsreichtums und des Kunstsinnes seiner Meister, zu enormer Blüte; „*höchste Herren beehrten die Handwerksmeister mit Aufträgen und mit Besuchen in ihren Werkstätten, und sie hatten ihren Grund dafür, denn Handwerk und Kunst waren zu jener Zeit noch eng verbunden.*“<sup>742</sup> Als herausragender Vertreter des dritten Standes, im Sinne Chastellains als Stadtbürger (Kaufmann) und nicht als Bauer (Feldarbeiter), sitzt der Goldschmied am unteren Bildrand und besetzt zusammen mit dem Schreiber die vertikale Mittelachse der Komposition. Er ist damit zugleich zwischen den Hofleuten auf der linken und dem Klerus auf der rechten Bildhälfte plazierte, die er als Kunden real auch bedient hat. Der Meister sitzt auf einem vornehmen Lehnstuhl und eröffnet durch seine Bewegungsrichtung den halbkreisförmigen Reigen der Hofleute, der in Königin und König mündet; die Zugehörigkeit des Goldschmieds zur weltlichen Seite, die nicht nur seine wirtschaftliche Ausrichtung auf den Hof bedeuten muß, läßt sich an den Gesten der untersten Höflinge, im Vergleich der Bekleidung oder am Lehnstuhl ablesen, der hier kein Schemel ist, sondern auf den sozialen Status des Handwerkes hindeutet, der klar vom Bauern und den Primitiven in seinem Rücken unterschieden ist. Traditionell bleiben die Figurenhaltung und ihr Arrangement am Amboß. Der Goldschmied hat den Hammer zum Schlag auf das Werkstück erhoben. Die Identifikation des Gefäßes als Pyxis bzw. Ziborium in der Grundform eines Kelchs mit annähernd halbrundem Deckel ist nachvollziehbar.<sup>743</sup> Sie betrifft das Thema „Gemalte Goldschmiedekunst“, das am Rande weiterhin Erwähnung finden wird. Zusammenfassend soll hier nur deutlich werden, das die Figur des sitzenden Schmiedes zur Mitte des 14. Jahrhunderts verstärkt in unterschiedlichen ikonografischen und ikonologischen Zusammenhängen begegnet: als profaner französischer Stadtgoldschmied, als heiliger englischer Erzbischof oder in Gestalt einer Schachfigur als Personifikation des Stadtbürgertums. Vor dem Hintergrund, daß Eligius der Dunstan des mitteleuropäischen Festlandes ist, erscheint es nachvollziehbar, daß auch der am Amboß schmiedende Eligius

---

<sup>740</sup> Huizinga 1965, S. 77.

<sup>741</sup> Dies wurde am Beispiel Reiners von Huy innerhalb der Frühgeschichte des Stadtgoldschmieds mit weiterführendem Hinweis auf Ennen <sup>2</sup>1975 bereits betont.

<sup>742</sup> Amman/Lemmer 1995, S. 144f.

<sup>743</sup> Egbert 1967, S. 70 mit einem formal vergleichbaren Werkbeispiel.

spätestens zu dieser Zeit die Bühne betreten hat. Der Stadtgoldschmied auf der Pariser Brücke steht dem Eligius des Wiener Siegels nahezu ein halbes Jahrhundert voran und veranschaulicht mit den übrigen zeitgenössischen Beispielen die weite, insbesondere über Tubalkain hinausgehende Verbreitung des Figurentyps im 14. Jahrhundert. Aus den bislang genannten Werken ragen der salische Pfennig und das Wiener Siegel heraus, weil sie von Goldschmieden innerhalb traditioneller Aufgabengebiete selbst gemacht worden sind. Auf diesem Wege erfolgte die genealogische und ideologische Anbindung der Berufsgruppe an die heidnische Götterwelt. Diese Absicht spricht sich ebenso in Pilgerzeichen aus, die am Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden sind und wohl nicht allein in der Umzeichnung sehr archaisch anmuten, was auf eine ältere mittelalterliche Typprägung schließen läßt (**Abb. 109**). Unabhängig davon begegnet der Zunftpatron schon hier, d.h. einige Jahrzehnte vor dem Wiener Siegel, bei der Arbeit; allerdings nicht eindeutig in der klassischen Hephaistos-Vulkan-Figur mit zum Schlag erhobenem Arm. Die szenische Gesamtanlage von zwei Figuren links und rechts vom Amboß, die über dem Arbeitsplatz mit den Händen kommunizieren, also in der Regel vom Schmied ein Werkstück erhalten, führt über die frühmittelalterliche Wieland-Werkstatt auf einer der Langseiten von „Franks Casket“ (**Abb. 110a/b**) auf die antike Hephaistos-Thetis-Gruppierung zurück (**Abb. 114**). Wenn *„Funde in den römischen Provinzen Gallien und Germanien zeigen, daß dort Vulcan ebenfalls in der Gestalt des Schmiedes verehrt wurde“*, dann ist dies zuerst ein Ausdruck dafür, daß der antike Schmiedegott schon früh als wichtigste mythologische Personifikation des Goldschmieds gesehen wurde. Ihm gilt zudem der Rang, die Leitfigur heidnischer Goldschmiede des vor- und frühmittelalterlichen Germaniens gewesen zu sein, noch bevor der Zunftpatron des christlichen Goldschmieds überhaupt gelebt und gewirkt hat; so kann hier eine direkte Anbindung des Frühmittelalters an die Antike erfolgen.

Im ersten Kapitel dieser Arbeit fanden sich bereits einige versteckte Hinweise hochmittelalterlicher Berufungen auf Vulkan; vor ihnen steht die Legende. Den ältesten Schatz, der sich von altgermanischer Dichtung bewahrt hat, birgt die sogenannte ältere „Edda“ oder „Liederreda“. Sie ist eine Sammlung, die um 1250, also fast ein halbes Jahrhundert nach dem Nibelungenlied, auf Island entstanden ist und Dichtungen unterschiedlichen Alters vereinigt. Die ältesten gehen in das 5. Jahrhundert zurück, die jüngsten entstanden kurz vor der Anlage der Sammlung. Ihrer Entstehungszeit nach lassen sich die Heldenlieder der Edda (vgl. Götterlieder) in drei große Gruppen einteilen. Die Lieder der ersten wurzeln in der Völkerwanderungszeit; nur die Form, in der sie erhalten sind, stellt eine jüngere, gleichwohl altertümliche Entwicklungsstufe dar. Zu ihnen gehört das „Wölundlied“, obwohl es kein Heldenlied im engeren Sinn ist (die zweite Gruppe enthält Lieder aus der Wikingerzeit, z. B. das Alte Sigurdlied, das Drachenhortlied, das Lied von der

Erweckung der Walküre usw.). Die Grundlage des „Wölundliedes“ ist folgende Erzählung: Die Rugierkönigin Giso hielt zwei Schmiede in strenger Haft und ließ sich von ihnen Schmucksachen anfertigen. Eines Tages kam ihr Söhnchen zu ihnen gelaufen. Sie ergriffen das Kind und drohten, es zu töten, wenn man sie nicht freiließe. Die Königin gab nach und die Schmiede konnten abziehen; das ist um 500 geschehen. Vermutlich war es ein Germane, der diese weit bekannte Geschichte im Rückgriff auf Daidalos (Dädalos) und Vulkan zu einer kleinen Sage geformt hat; am ehesten konnte das bei den Burgundern geschehen, weil diese schon früh viele spätrömischer Gebräuche übernommen hatten (zum zeitgenössischen Status der Goldschmiede vgl. A. 1). Der römische Schriftsteller Servius erzählt gegen Ende des vierten Jahrhunderts in seinen Erläuterungen zu Vergil, der lahme Schmiedegott Vulcanus, dessen Name er irrtümlich von volare, fliegen herleitet, habe die Göttin Minerva vergewaltigt, als sie zu ihm gekommen sei, um seine Kunst in Anspruch zu nehmen. Im Zusammenhang berichtet er auch von dem Schmied Dädalos, der aus der Gefangenschaft des Königs Minos mit Hilfe selbstgefertigter Flügel entflohen ist, für die ihm ein bestochener Wächter die Federn geliefert habe. Aus diesen Legenden bildete der Germane die Geschichte von einem Schmied, dem er den Namen Weland (von „wel“, Geschmeide, listiges Kunstwerk) gab, der in der jüngeren Sprachform Wieland lautet; dies ist vermutlich in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts geschehen. Über den genauen Inhalt der Geschichte von Wieland läßt sich aus dem angelsächsischen Runenkästchen von Clermont (**Abb. 110a/b**) und aus der sehr jungen Thridrekssage einiges erschließen.<sup>744</sup> Wieland, der das Schmiedehandwerk bei Zwergen gelernt hat, war zu dem König Nidhad oder Nidung (Haßfeind oder Hasser) gekommen. Wohl auf den Rat der Königin wurde er gelähmt, indem ihm die Sehnen an den Knien durchschnitten wurden; er sann auf Rache. Sein Bruder Egil, der berühmte Meisterschütze, der an denselben Königshof gekommen war, erlegte für ihn Vögel, aus deren Federn er sich Flügel schmiedet usw. Aus dieser Kleinsage hat wiederum ein niederdeutscher Dichter ein (erweitertes) episches Lied geschaffen. Dieses Lied haben die Angelsachsen nach England gebracht (ebenso die Sage), wo es umgedichtet wurde; von den Angelsachsen ist das Lied im achten oder neunten Jahrhundert nach Norwegen gekommen; zu dieser Zeit hat das Lied die überlieferte Form erhalten.<sup>745</sup>

Vielleicht noch bevor die Liedersammlung um 1250 angelegt wurde, hat König Heinrich III. von England einen leitenden Goldschmied mit der Herstellung des Hl. Edward-Reliquiars beauftragt (**Abb. 54**). Dieser wurde als ein hoher Funktionär des Kapitels und des Königs schon erwähnt. Er war möglicherweise der Entwerfer des Schreins und eventuell „*selbst als Goldschmied an der Ausführung beteiligt*.“ Indizien sprechen dafür, daß er die Verantwortung

<sup>744</sup> Zur Diskussion um „Franks Casket“ vgl. weiterhin Becker 1973.

<sup>745</sup> Heldenlieder der Edda, übertrag., eing. u. erl. v. Felix Genzmer, Stuttgart 1952, S. 16-25 mit Kommentar und Liedtext.

auch für die künstlerische Seite der Arbeiten hatte.<sup>746</sup> Matthew Paris erwähnt nicht nur den Beginn der Arbeiten im Jahr 1241, sondern er qualifizierte auch die vom König beauftragte Werkstatt; auf sie treffe das Ovid-Wort „opus superat materiam“ zu.<sup>747</sup> Ein Jahrhundert zuvor hat Abt Suger dieses Zitat für den Schmuck des Hauptaltars verwendet und ähnliche Formulierungen über den goldenen Türen des Hauptportals seiner Klosterkirche anbringen lassen; wie gesagt hatte Bernward von Clairvaux die Werkstätten von Saint-Denis als die Werkstätten Vulkans bezeichnet (vgl. A.3). Der Ausspruch von Paris, der selbst Goldschmied war, bezieht sich konkret auf die künstlerisch-ästhetische Leistungsfähigkeit der Londoner Werkstatt des Goldschmieds Edward. Er ist ein neuer Vulkan, die Goldschmiede in Sugers Werkstätten bleiben anonym:

*„Hoch erhob sich der Saal der Sonne auf ragenden Säulen,  
leuchtend von funkeln dem Gold und feuerflammenden Erzen.  
Schimmernd Elfenbein deckt den erhabenen First seines Giebels,  
gleißend in silbernem Licht erstrahlen die Flügel der Pforten.  
Und den Stoff übertraf das Werk. Da hatte des Eisens  
Meister gebildet das Meer, das rings die Lande umgürtet,  
auch den Erdkreis und den über ihm hangenden Himmel (II, 1-7).“*

Mit diesen Zeilen beginnt das zweite Buch der Metamorphosen, auf dessen fünfte Zeile sich Abt Suger und Matthew Paris beziehen („materiam superabat opus“, den Stoff übertraf das Werk). Die Rede ist von den Bildern an der Halle des Sonnengottes Helios-Apollo, die Hephaistos/Vulkan, der Gott der Feuerflamme und der Schmiedekunst, geschaffen hat. Hephaistos, den die Römer mit ihrem Feuergott Vulkan gleichsetzten, war ein Sohn des Zeus und der Hera oder von Hera allein. Im letzteren Fall gebar Hera, im Streit mit ihrem Gatten, Hephaistos in Parthenogenese. Das Kind war lahm und die Mutter warf es aus Widerwillen vom Himmel herab. Hephaistos fiel in das Meer oder den Fluß Okeanos. Dort retteten ihn Thetis und die Okeanide Eurynome und sorgten in einer Höhle im Meer für ihn; ohne das Wissen der anderen Götter. Aus Rache an seiner Mutter sandte der mittlerweile zum Schmied ausgebildete Künstler dieser einen goldenen Thron zum Geschenk, der sie fesselte, sobald sie darauf saß. Nach einer anderen Legende hatte Hephaistos allen Göttern und Göttinnen Sandalen aus Gold und nur seiner Mutter solche aus hartem Stein geschenkt, die sie auf den Kopf stürzten. Die Götter baten den umherziehenden (Wander-)Künstler, seiner Mutter zu vergeben und auf den Olymp zurückzukehren. Da er sich weigerte, machte ihn Dionysos, dem er unbedacht vertraute, betrunken und brachte ihn auf den Olymp, wo er Hera befreite. Nach einer anderen Version war Zeus für den Himmelssturz verantwortlich

---

<sup>746</sup> Lethaby 1925, S. 261f.; Claussen 1978, S. 65f.

(beide Versionen nach Homers Ilias 1,571-608; 18,368-617). Der Göttervater habe den Sohn hinausgeworfen, weil dieser der Mutter beistand, als Zeus die Ungehorsame bestrafen wollte. Hephaistos fiel einen ganzen Tag lang und landete auf der Insel Lemnos. Dort kümmerten sich die Sintier, ein alter lemnischer Stamm, um ihn, aber er blieb für immer lahm. Die Erzgewinnung kam von den aigaiischen Inseln nach Griechenland. Die Einfuhr kunstvoller helladischer Bronze- und Goldwaren könnte die Grundlage der Sage sein, dernach Hephaistos in einer lemnischen Grotte der Meeresgöttin Thetis oder Eurynome, die das Weltall schuf, gewohnt hat. Auf Lemnos oder unter dem Ätna in Sizilien soll Hephaistos seine Schmiede errichtet haben; frühere Berichte versetzen sie in den Olymp. Dort benutzte der Schmied Brocken von glühendem Eisen, um den Giganten Mimas während des Kampfes zwischen Göttern und Giganten zu töten. Zeus holte Hephaistos, um Prometheus an eine Klippe im Kaukasus-Gebirge festzuschmieden. Hephaistos personifiziert den Schmied als göttlichen Künstler von unbegrenzter Erfindungsgabe und mit universellen Fähigkeiten. Als Architekt baute er Paläste für alle olympischen Götter und verfertigte unzählige Dinge wie den Sonnenwagen oder die Rüstung des Achilles, die wegen ihrer Schönheit und kunstvollen Ausführung berühmt waren (Homer, Ilias, 20,73f.). Zu seinen herausragenden Schöpfungen zählt Pandora, die erste Frau, die Epimetheus heiraten und mit ihrer Büchse das Unglück über die Menschen bringen wird. Wichtiger für die Geschichte des Künstlers ist eine andere Tat. Hephaistos öffnete das Haupt des Göttervaters Zeus mit einer Axt, um Athene/ Minerva zu entbinden. Er heiratete entweder Aglaia, die jüngste der Grazien, oder Aphrodite/ Venus. Diese zukunftssträchtigere Verbindung wurde von der Liebesgöttin durch zahlreiche Liebeleien mit Göttern und Sterblichen gebrochen. Hephaistos erfuhr vom Verhältnis zu Ares/ Mars und fing das Liebespaar in einem unsichtbaren Netz, das er über das Ehebett gehängt hatte. Er setzte die Ehebrecher dem Spott der herbeigeholten Götter aus (z. B. **Abb. 176a, 176c, 178c**) und nahm dann, auf Nachdruck Poseidons, eine Wiedergutmachung von Ares an (Gesang des Phäaken-Sängers Demodokos in der Odysse 8, 266-366). Hephaistos selbst blieb nicht unberührt von der Schönheit anderer Frauen. Einmal verfolgte er die Göttin Athene als Göttin des Handwerks auf der Akropolis. Da sie Jungfrau bleiben wollte, wehrte sie ihn ab. Sein Samen tropfte im Kampf zu Boden. Aus ihm erwuchs Erichthonios, der Urahn der athenischen Könige, der zur Hälfte eine Schlange war und von der Göttin aufgezogen wurde. In Athen teilten sich Hephaistos und Athene einen Tempel (Theseion) sowie die Ehrungen des großen Chalkeia-Festes. Sie wurden als gemeinsame Begründer der hellenistischen Kultur, als die Schutzgötter aller tüchtigen Handwerker verehrt. Vermutlich ist Hephaistos ursprünglich ein asiatischer Gott gewesen. Obwohl er bereits zu Homers Zeiten ein Olympier war, kommt er nur in wenigen griechischen Mythen vor; abgesehen davon, daß ihm zahlreiche Kunstwerke zugeschrieben wurden. Als Gott des

---

<sup>747</sup> Claussen 1978, S. 79.



Feuers verkörpert Hephaistos das Element selbst. Seine häufige Verbindung mit Vulkanen gibt zu der Vermutung Anlaß, daß er ursprünglich speziell mit gasförmigen Feuern verbunden war, die in vulkanischen Gebieten aus der Erde drangen. Einer der Hauptorte seines historischen Kultes war die Insel Lemnos, auf der sich ein aktiver Vulkan befindet.<sup>748</sup> Die geläufige Version des Mittelalters und der Renaissance geht davon aus, daß Hephaistos/Vulkan als Kind vom Himmel gestürzt wurde, weil die Mutter seine Mißgestalt nicht ertragen konnte, und daß er auf Lemnos gelandet sei, deren Einwohner ihn freundlich aufnahmen und sorgfältig erzogen hätten. Die späteren Quellen über die Jugend des Gottes führen zumeist auf den Vergil-Kommentar des Servius zurück; dort heiß es: *„Er wurde von Jupiter auf die Insel Lemnos gestürzt, weil er migestaltet war und Juno ihm nicht zugelächelt hatte. Dort wurde er von den Sintii aufgezogen.“* Das Manuskript, die Druckausgaben des Kommentars sowie die auf ihm basierenden Schriften bieten eine große Vielfalt unterschiedlicher sinnvoller und sinnloser Lesarten des Wortes „Sintii“. Eine dieser Lesarten ist: „Illic nutritus absintiis“ (oder „absinthio“); d.h. „Dort wurde er mit Wermut großgezogen“. Eine andere lautet: „Illic nutritus ab nimphis“; d.h. „Dort wurde er von Nymphen aufgezogen“. Eine dritte schließlich: „Illic nutritus ab simiis“; d.h. „Dort wurde er von Affen aufgezogen.“<sup>749</sup>

Gold war neben Kupfer das erste Metall, das Menschen zu bearbeiten und zu nutzen lernten. Die beiden geschmeidigen Metalle kommen in der Natur gediegen vor und fielen dem Menschen bei der Entdeckung seiner Umwelt schon früh auf. Er fand sie an den Ufern der Flüsse, in Felsspalten, Höhlen oder in ausgekratzten Wadis. Mit *„ihnen experimentierte er. Er kratzte, hämmerte und schnitt sie, warf sie ins Feuer und stellte fest, dass sie verhältnismäßig schnell schmolzen. Bald lernte er diese Metalle zu formen und zu gestalten, aus ihnen Objekte herzustellen, die für ihn von besonderer Bedeutung und Wert waren, die schön und sonnenartig glänzten und die ihn in besonderer Weise schmückten.“* ber die Erfahrungen, diese Metalle zu bearbeiten und technisch zu beherrschen, erschloß sich der Mensch die Möglichkeit, aus Kupfer und dem ebenfalls pur in der Natur vorkommenden Zinn die Metallegierung Bronze zu mischen und damit einen ganz neuen Werkstoff zu schaffen, der nicht nur die Lebensverhältnisse grundsätzlich veränderte; ohne diesen neuen Werkstoff wäre *„die kulturgeschichtliche Entwicklung hin zu unserer Zivilisation undenkbar“*. Die Bedeutung des reichhaltiger in der Natur vorkommenden Kupfers bekam eine völlig andere Qualität als die des bedeutend seltener vorkommenden und damit wertvolleren Goldes. Zuerst ebenfalls zu Schmuck, schließlich auch zu ersten Metallgertschaften (v.a. Waffen) verarbeitet, wurde Kupfer Grundstoff zur Herstellung der begehrten Bronze, nach der die „Bronzezeit“ (im Norden etwa 1800 bis 650 v. Chr.) benannt wurde. Obgleich Bronze durch

---

<sup>748</sup> Tripp 1981, S. 217-219.

Polieren einen goldähnlichen Glanz erhält, so blieb sie als Metall für die Herstellung von Schmuck zweitrangig gegenüber Gold.<sup>750</sup> Daß Bronze trotz seines Glanzes kein Gold ist, gab und gibt das Material selbst zu erkennen; poliert man es nicht, dann wird sein Glanz stumpf, oxydiert es dunkel und grün und korrodiert schließlich; in der Bronze wurde die Vergänglichkeit aller Dinge unabwendbar sichtbar. Der Glanz von Gold verblaßt nicht und das Material korrodiert nicht. Den Menschen schien es deshalb ein Bestandteil der Ewigkeit zu sein, der Ruhe und Zeitlosigkeit ausstrahlte. In einer sich beständig verändernden Welt blieb Gold konstant und scheinbar unvergänglich. Im übertragenen Sinn verkörperte es „*das ewige Leben, das Dauerhafte, die seit uralten Zeiten*“ von den Menschen sehnsüchtig erhoffte „*Unvergänglichkeit des Seins.*“ Mit seinen Eigenschaften entsprach Gold ganz wesentlich den Attributen der Götter. Gold schien göttlich, wurde daher vergöttert und dem Profanen weit entrückt; wer Gold besaß, schien den Höchsten nahe zu sein. In den religiösen Vorstellungswelten der Kulturen europäischer Bronzezeit nahm das Gold eine besondere Rolle ein. Aus ihm fertigten die bronzezeitlichen Priester oder Magier die kostbarsten Kultgeräte für den damals weit verbreiteten Sonnenkult; im Glanz des Goldes spiegelte sich die Sonne wie in einem Zwillingsgestirn.<sup>751</sup>

Nach Homer, Hesiod und später Herodot steht Hephaistos, oder auch Daidalos, in jener vorgeschichtlichen Tradition, *„die den Schmied als die zentrale magische und kunstbegabte Figur betrachtete.“*<sup>752</sup> Hephaistos/ Vulkan war *„sowohl der Vorstellung wie auch seiner sakralen Funktion nach, der Repräsentant der Metallarbeiter, der Goldschmiede und der Bronze gießer.“*<sup>753</sup> Als „Kinder des Hephaistos“ sind die Eisen-, Bronze- und Goldschmiede des Mittelalters und der Renaissance mit der antiken Mythologie und über deren reale Grundlagen bis heute mit der frühen Menschheits- oder Kulturgeschichte am Übergang von der Stein- zur Bronze- und von dieser zur Eisenzeit verbunden.<sup>754</sup> Der Umgang mit Feuer setzt dessen Nutzbarmachung als Werkzeug des Menschen voraus und führt die Geschichte der Schmiede- oder Metallkünste in der Berufung auf Hephaistos/Vulkan somit doppelt,

---

<sup>749</sup> Panofsky 1980, S. 65.

<sup>750</sup> Zur Natur- und Kulturgeschichte des Goldes bis zum frühen Mittelalter vgl. Kat. Gold 2001.

<sup>751</sup> Aus archäologischer Sicht gibt Häßler 2003, S. 1f. u. 10-14 (Technisches und Historisches zu Gold) einen Überblick über die Geschichte der Goldschmiedekunst, die am Beispiel ur- und frühgeschichtlicher niedersächsischer Goldfunde im Neolithikum (Jungsteinzeit) beginnt und über die Bronzezeit, die vorrömische Eisenzeit, die römische Kaiserzeit, die Völkerwanderungs- und Merowingerzeit bis zu den Goldfunden aus karolingisch-ottonischer Zeit zu verfolgen ist; zur Symbolik der Metalle und ihres Wachstums als Früchte der Natur sowie zum Gold als ausgereifter Frucht aus dem „Schoß“ der Natur vgl. Eliade <sup>2</sup>1985, S. 47-58 (Terra Mater, Petra genitrix), bes. S. 57.

<sup>752</sup> Zitiert nach Kultermann 1987, S. 18f.; Eliade o. J., S. 117 hat auf *„die Etymologie des griechischen Wortes ‘Poet’, das vom griechischen ‘poiêtes’, ‘Verfertiger’, ‘Macher’ herkommt“* und auf *„die semantische Nachbarschaft von ‘artisan’ und ‘artiste’“* hingewiesen.

<sup>753</sup> Weiterführend Lecoq 2002, S. 53.

<sup>754</sup> C. M. Stibbe: The sons of Hephaistos: aspects of archaic Greek bronze industry, Rom 2000.

elementar auf die Natur und kulturgeschichtlich auf das Handwerk, zurück.<sup>755</sup> Attische Vasen, etwa die schwarzfigurige Amphora aus Orvieto (Boston, Museum of Fine Arts), zeigen Grobschmiede um 500 v. Chr. bei der Arbeit (**Abb. 111**).<sup>756</sup> Eine südniederländische Miniatur aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stellt Eisenschmiede noch ganz ähnlich in der Werkstatt dar (**Abb. 112**). Auf der linken Seite steht die Esse mit Rauchabzug sowie Hammer und Zange zum Fassen der glühenden Metalle. Hinter dem Ofen befinden sich zwei Blasebälge, die über Seile und Wippe miteinander verbunden sind und für die nötige hohe Temperatur sorgen. Wird der eine Blasebalg zusammengedrückt, so wird der andere über den Seilzug wieder auseinandergezogen; eine ähnliche Konstruktion zeigt das Florentiner Tubalkain-Relief. Als Heizmaterial diente Holzkohle, die als Haufen mit Schaufel auf dem Boden zu erkennen ist. Weil das Roheisen durch wiederholtes Erhitzen und ausdauerndes Schmieden mit dem Hammer zu elastischerem Schmiedeeisen umgeformt werden muß, ist die Produktion des Grundmaterials äußerst mühsam. Reichlich Kohlenstoff macht das Roheisen hart, aber auch spröde und schlecht formbar; der Kohlenstoffgehalt wird durch die weitere Verarbeitung verringert. Diese Herstellung von Stahl und schließlich von weichem Schmiedeeisen zeigt die rechte Bildhälfte; die Beischrift erklärt: „Zwei Schmiede machen das Eisen weich“ (Ferrarii duo demulcent ferrum). Mit großen Hämmern bearbeiten sie ihr Werkstück auf dem Amboß, der in einem Block verankert ist. Zum Schutz gegen das Feuer und die abspringenden Funken tragen die beiden Schmiede lange Lederschürzen, der eine zusätzlich ein Tuch um den Kopf.<sup>757</sup> Entsprechend dieser Berufszugehörigkeit hat sich der Nürnberger Peter Vischer d.Ä. (um 1460-1529) am Sebaldusgrab der gleichnamigen Kirche portraitiert (1507-1519)<sup>758</sup>. Neudörfer schreibt über den Meister „Peter Vischer der Älter, Rothschild“:

*„Dieser Peter Vischer war auch gegen Jedermänniglich freundlichen Gesprächs und in natürlichen Künsten (als ein Lay zu reden) fein erfahren, im Giessen auch dermassen berühmt, dass, wenn ein Fürst herkam oder ein grosser Potentat, ers selten unterliess, dass er ihn nicht in seiner Giesshütten besucht. Wie er aber gesehen und wie er täglich in seiner Gieshütten umgangen und gearbeitet, das findet man unten am Ende St. Sebalds Grab, welches er und seine 5 Söhne gegossen haben und gemacht, eigentlich conterfeiet.“<sup>759</sup>*

Das Bildprogramm der berühmten Berliner „Erzgießereischale“ (AMPK, Berlin-Charlottenburg, Antikensammlung), die den Produktionsprozeß ausschnitthaft vorführt, macht aus dem nächsten antiken Beispiel ein weiteres „Gefäß zum Ruhm auf die

<sup>755</sup> J. Ulric: Die Söhne des Hephaistos. Der Mensch und das Feuer, Starnberg 1968

<sup>756</sup> Forbes 1985, Abb. 9.

<sup>757</sup> Metzger 2002, S. 76f., Tf. 11 (Fendulus, Liber astrologiae, London, British Library).

<sup>758</sup> Vgl. Kat. Nürnberg 1986, S. 387-391, Kat. Nr. 189f. u. Abb. 135 (Gesamtansicht mit Selbstportrait) sowie S. 475 zur Biographie und Familie.

Metallkünste“ (**Abb. 113a**), die mit Beginn der europäischen Literatur durch Homer als herausragende menschliche Errungenschaft gefeiert wurden.<sup>760</sup> Das Innenbild der Erzgießereischale zeigt Hephaistos (**Abb. 113b**), der in der rechten Hand einen Hammer hält und Thetis einen Helm übergibt. Damit illustriert sie Homer (Ilias 18, 368-617), der berichtet, daß Hephaistos auf Bitten der Meergöttin Thetis neue Waffen für ihren Sohn Achilles angefertigt habe.<sup>761</sup> Von einem Schildbandrelief (Olympia, Museum) aus dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert stammt eine weitere Darstellung von „Thetis in der Werkstatt des Hephaistos“; in der Umzeichnung sind die Beinschienen an der Wand, Schild auf dem Amboß und Helm in der Hand deutlich zu erkennen (**Abb. 114**)<sup>762</sup>; bereits der Schnitzer der Wielandszene des „Franks Casket“ griff zwischen 650 und 750 nicht nur formal auf diese Figurengruppe zurück: Amboß zwischen Schmied und Frau, die einen Gegenstand vom Mann empfängt (**Abb. 110b**); als Schema dient sie den Eligius-Pilgerzeichen zum Vorbild (**Abb. 109**). Ein letztes antikes Beispiel soll nicht allein Hephaistos/Vulkan in Figur des sitzenden Schmiedes vorstellen, der den Arm in traditioneller Weise zum Schlag auf das Werkstück erhoben hat. Ein römisches Relief (Rom, Konservatorenplast) zeigt den Meister der Schmiedekunst mit erhobenem rechtem Schlagarm, während die linke Hand den Schild des Achill auf dem Amboß fixiert (**Abb. 115**).<sup>763</sup> Gleichzeitig schmiedeten drei stehend um das Werkstück gruppierte Gesellen. Beide antike Bildfiguren, der sitzende Schmied im Profil sowie die stehende Gruppe (der Grobschmiede), sind vorbildlich für die Darstellung von Vulkanwerkstätten in der frühen Neuzeit, von denen im nächsten Abschnitt die Rede ist. Das Relief zeigt darüber hinaus die Auftraggeberin Thetis. Sie steht gegenüber von Vulkan und deutet auf den bereits vollendeten Brustharnisch in der unteren rechten Ecke. Hinter Hephaistos/Vulkan steht schließlich Athene/Minerva. Die erste Frau von Zeus war die Okeanide Metis. Als sie schwanger war, wurde Zeus von Ge und Uranos gewarnt, sollte sie zweites Kind zur Welt bringen, würde dies ein Sohn sein, der im Himmel an seiner Stelle herrschte. Zeus, der seinen eigenen Vater gestürzt hatte, verschlang Metis, um diesem Verhängnis zu entgehen. Zur vorgesehenen Geburtszeit des Kindes erschien es dem Vater, er hätte voreilig gehandelt. So rief er entweder den Titanen Prometheus oder den Gott Hephaistos, um ihn aus der mißlichen Lage zu befreien. Prometheus/Hephaistos spalte das Haupt mit der Axt und Athene sprang in voller Rüstung heraus. Die Götter waren zutiefst beunruhigt über dieses Wunder und entspannten sich erst, als sie das Kriegsgewand ablegte. Ursprünglich die Schutzpatronin der Spinnerinnen, betreute schon Athene Ergane, die Gewandte, die Handwerkerin, letztendlich den gesamten Kunst- und Handwerksbereich

<sup>759</sup> Ausführlich auf Quellengrundlage Neudörfer/Lochner 1875, S. 21-31, hier S. 21 (Neudörfer Nr. 6).

<sup>760</sup> Weiterführend Büsing 1993, S. 304ff.; Abb. 1 u. 10f.; Umrißzeichnung bei Bol 1985, Abb. 85.

<sup>761</sup> Zur antiken Hephaistos-Ikonographie vgl. F. Brommer: Hephaistos. Der Schmiedegott in der antiken Kunst, Mainz 1978.

<sup>762</sup> Ziomecki 1975, S. 37ff., Abb. 37f. u. 40.

<sup>763</sup> Veldman 1977, Abb. 12.

in Attika, angefangen bei der Stoffherstellung über die Töpferei bis zum Schiffsbau. Sie war die Göttin der handwerklichen Geschicklichkeit und der Gewissenhaftigkeit der Arbeit. Immer wenn sie eingriff wollte sie zeigen, daß dies alles nichts war ohne die lebhaftige Intelligenz und das technische Wissen, welche die findigen und begabten künstlerischen Geister auszeichnen. Häufig haben die Vasenmaler die Göttin im Atelier der Bildhauer oder Töpfer dargestellt, denen sie ihre Tugend verlieh, indem sie bei der Entstehung des Werks, das sich letztlich ihr selbst verdankte, Beistand bot. Wie Hephaistos, so war auch Athene vorzüglich mit „metis“ ausgestattet und setzte diese Form der Intelligenz häufig ein, die von den Griechen vom reinen Intellekt unterschieden wurde. Nützliche Errungenschaften der Menschheit, wie beispielsweise der Pflug, das Zaumzeug oder das Steuerrad sind ohne „metis“, d.h. allein durch menschlichen Verstand, nicht denkbar. Zur metis-Intelligenz zählen Fingerspitzengefühl, Scharfsinn, Pfiffigkeit und die Fähigkeit, durch List Hindernisse zu überwinden. Für die Griechen *„zählten auch gelungene Kunstwerke dazu, denn ihre Entstehung ist das Ergebnis vielfachen Geschicks, mit dem man die materiellen und technischen Schwierigkeiten überwand.“* Hephaistos und Athene teilten sich einen Tempel in Athen. Sein Name, wenn er nicht „hemero-phaistos“, *„er, der am Tage scheint“* (d.h. die Sonne), bedeutet, ist vielleicht eine männliche Form von „he apaista“, *„die Göttin, die verschwinden läßt“*, nämlich Athene, die eigentliche Erfinderin aller mechanischen Künste und Schutzgöttin Athens. Beide Ahnengestalten sind nicht nur wegen ihrer außerordentlichen Kunstfertigkeit und Intelligenz verbunden. *„Die einzigen Gottheiten mit einer Werkstatt“*, dies betrifft die klassische Geburtsstätte der Handwerke, Künste und Wissenschaften, *„waren Hephaistos und Athene.“*<sup>764</sup>

---

<sup>764</sup> Lecoq 2002, S. 53, Anm. 1 u. 4f. m. Nachweisen.

## 2. Der Schmied als Repräsentant der Kulturgeschichte

„Das wachsende Prestige der bildenden Künste“, das in Italien nach Kristeller im 16. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichte, „findet seinen frühen Ausdruck am Campanile von Florenz, wo Malerei, Bildhauerei und Architektur als eine selbständige Gruppe zwischen den freien und den mechanischen Künsten in Erscheinung treten.“<sup>765</sup> Die freien Künste der französischen Kathedralen fehlen am Hauptportal von San Marco in Venedig, wogegen die Tugenden und Monate durch einen Fries der Antelami-Schule vor 1275 ergänzt wurden, der verschiedene Gewerke vom Böttcher über den Schmied und den Metzger bis zum Barbier wiedergibt, ohne eine hierarchische Darstellung der mechanischen Künste zu wählen (**Abb. 116**).<sup>766</sup> In Florenz war Andrea Pisano etwa 60 Jahre später (1334-1342) mit einem Zyklus von Kassettenreliefs beschäftigt, bevor die Arbeiten am Bildprogramm des Campanile unterbrochen wurden.<sup>767</sup> Auf die Szenen der Schöpfungsgeschichte, auf die biblischen Begründer der Künste und die Darstellungen der artes mechanicae folgten zunächst noch nicht die der freien Künste, denn sie wurden unter anderem erst zwischen 1437 und 1439 in fünf Basreliefs von Luca Della Robbia eingefügt. Die von Gert Kreytenberg in seiner Habilitationsschrift über Andrea Pisano dokumentierte Forschungskontroverse bezüglich Zuschreibung und Datierung der Campanile-Reliefs erweist, daß das untere Drittel des Campanile „nicht auf der Grundlage zweier Projekte erbaut wurde, sondern insgesamt Giotto's Bauplan repräsentiert“. Da das Skulpturenprogramm zudem „nur im Gesamtzusammenhang sinnvoll ist, muß angenommen werden, daß seit der Grundsteinlegung“ im Juli 1334 „die Auftragsvergabe zur Ausführung jeder der Skulpturen erfolgen konnte.“<sup>768</sup> Auch wenn das ikonographische Programm also erst im 15. Jahrhundert vollendet wurde, so repräsentiert es doch ein System der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.<sup>769</sup> Zusammen mit der Erschaffung Adams, der Erschaffung Evas, den Arbeiten der Ureltern, Jabal (Hirte), Jubal (**Abb. 117**), Tubalkain (**Abb. 118**) und Noah (1-7 im Westen), Gionitus, Armatura, Medicina, Equitatio, Lanificium, Phoroneus und Daedalus (8-14 im Süden), Navigatio, Herkules, Agricultura, Theatrica und Architectura (15-19 im Osten), schmücken Sculptura und Pictura auf der Nordseite (20/ 21) den unteren Abschnitt des Campanile-Sockels.<sup>770</sup> Unabhängig von ihrer Gruppierung sind die „bildenden Künste“

<sup>765</sup> Kristeller 1976, S. 177.

<sup>766</sup> Conti 1991, S. 98f. m. Abb. (Meister im Stil Antelamis, Steinmetze und Tischler, vor 1275, Venedig, Basilica di San Marco). Im nächsten Bogenfeld schließen sich den Schreibern/Zimmerleuten die Schmiede an; vgl. W. Wolters (Hg.): Die Skulpturen von San Marco in Venedig. Die figürlichen Skulpturen der Außenfassade bis zum 14. Jahrhundert, München/ Berlin 1979 (= Centro Tedesco di Studi Veneziani/ Deutsches Studienzentrum in Venedig, Studien III), Kat. Nr. 146-60 (Bogen III, Innere Laibung: Arco dei Mestieri), hier Kat. Nr. 158f.

<sup>767</sup> Conti 1991, S. 98f. u. 93 m. Abb.

<sup>768</sup> Kreytenberg 1984, S. 65-78 zu Beginn des Kapitels Werkgruppen und Bildhauer.

<sup>769</sup> Zur Ikonographie ebd. S. 56-60.

<sup>770</sup> Entsprechend der Schemata ebd. Anm. 318 (S. 156-63), hier S. 156.

Architektur, Bildhauerei und Malerei den Reliefs des oberen Sockelabschnitts in der horizontalen Schichtung unterstellt. Im zweiten Geschoß des Campanile folgen in Leserichtung nicht die artes liberales, sondern die sieben Planeten (22-28), die mit Saturn zudem wieder im Westen, also über der Erschaffung Adams (1) beginnen. Es schließen sich im Süden die Tugenden (29-35), im Osten die freien Künste (36-42), die Dialektik wurde durch Logik ersetzt<sup>771</sup>, und im Norden die sieben Sakramente (43-49) an. Die Darstellung des Planetengottes Merkur (27), ein Werk von Nino Pisano, der als Schüler seines Vaters Bildhauer, Architekt (Nachfolge als Capomaestro der Opera del Duomo in Orvieto) und Goldschmied war, besetzt den oberen Sockelabschnitt über dem ersten Schmied Tubalkain (**Abb. 119**). Diese Zusammenstellung läßt sich in den Florentiner Planetenkinderbildern in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch für andere bildende Künste weiter verfolgen, die hier scheinbar noch unbeeinflußt von Merkur oder Saturn ihrem Handwerk nachgehen. Das Merkur auf der Ostseite gegenüberliegende Relief zeigt zudem die Musik (37) als zweite freie Kunst nach Astronomie und vor Geometrie. Tubalkain kann „als Vertreter der Musik in Zyklen der Freien Künste erscheinen“, was in Florenz jedoch nicht am „Campanile und in der Spanischen Kapelle“<sup>772</sup> der Fall ist. Lediglich im Fresko personifiziert er die Musik; sein wahrhaft tierisches Aussehen rückt ihn in die Nähe zu den „Wilden Männern“ und legt so die Erfindungszeit auf die Frühgeschichte, d.h. die Tier-Mensch-Übergangsphase fest (**Abb. 103b**). Am Campanile personifiziert Jubal die Musik (**Abb. 117**) und macht den artes liberales-Bezug für die Schmiedekunst nochmals offensichtlich, denn sie ist die Mutter der mathematischen Kunst und steht mit Tubalkain unter Merkur, als Gott der Sprachkünste, an der Schaufassade doppelt am Anfang menschlicher Kultur. Im Anschluß an den Sündenfall der Ureltern und den Brudermord ihres ersten Sohnes verzeichnet die Bibel Kains Nachkommen:

*„Und Kain erkannte sein Weib; die ward schwanger und gebar den Henoah. Und er baute eine Stadt, die nannte er nach seines Sohnes Namen Henoah. Henoah aber zeugte Irad, Irad zeugte Mehujael, Mehujael zeugte Metuschael, Metuschael zeugte Lamech. Lamech aber nahm zwei Frauen, eine hieß Ada, die andere Zilla. Und Ada gebar Jabal; von dem sind hergekommen, die in Zelten wohnen und Vieh halten. Und sein Bruder hieß Jubal; von dem sind hergekommen alle Zither- und Flötenspieler. Zilla aber gebar auch, nämlich den Tubal-Kain; von dem sind hergekommen alle Erz- und Eisenschmiede... (1. Mose 4, 17-22.)“*

<sup>771</sup> „Als Dante im Convivio die sieben Planeten mit den sieben artes liberales in Verbindung brachte, war es die Dialektik, die er Merkur zuordnete (Conv. II. 14).“ Vgl. Asemissen/ Schweikhart 1994, S. 27-36 (Die Götter und die Malerei), hier S. 33: Andrea da Firenze übernahm diese Zuordnung im „Triumph des hl. Thomas von Aquin“, den er 1366-68 in der Spanischen Kapelle im Kreuzgang von S. Maria Novella in Florenz gemalt hat.

<sup>772</sup> J. Seibert: Jabal, Jubal und Tubalkain, in: Lcl, Bd. 2, Sp. 359f.

Nach Genesis 4, 20-22 bezeichnen Jabal, Jubal und Tubalkain, die Söhne Lamechs, demnach den Erfinder der Viehzucht, den ersten Musiker und den ersten Schmied. Entsprechend sind alle drei Brüder *„am Campanile in Florenz in drei Reliefs bei ihrer Tätigkeit in der Reihe alttestamentarischer Gestalten von Adam bis Noe, auf die die mechanischen Künste folgen, dargestellt.“*<sup>773</sup> Es bleibt also festzuhalten, daß die Schmiedekunst, zu der sich der Goldschmied und Erzgießer Andrea Pisano gezählt haben wird<sup>774</sup>, denn das Sculptura-Relief repräsentiert allein die Steinbildhauerei, nicht unmittelbar unter die mechanischen Künste gefaßt wird, von denen zuerst „Armatura“ (9) und zuletzt, unmittelbar vor der Baukunst, Theatrica (18) abgebildet werden. Die Schmiedekunst geht ihnen voraus, Architektur, Skulptur und Malerei folgen ihnen nach. Im Gegensatz zum System Hugos von St.-Victor wurde also nicht nur Venatio durch Equitatio (Reiterei) ersetzt; Schmiedekunst, Steinbildhauerei, Malerei und Architektur wurden außerdem nicht unter „Armatura“ subsumiert. Nach der göttlichen Erschaffung des Menschen und dessen Sündenfall werden die Anfänge menschlicher Kultur von Seiten des Handwerks jedoch allein von der Schmiedekunst vertreten; dies entspricht generell auch der Bedeutung des Goldschmieds der Florentiner Frührenaissance, die im ersten Teil skizziert worden ist. Giovanni Boccaccio hat in seiner „Genealogia deorum“ (XII 70) zeitgenössisch um 1350-60 das *„Bild eines Menschen entworfen, der allein durch den Gebrauch des Feuers, durch die eigene schöpferische Fertigkeit seine Sprache und seine Kenntnisse entwickelt habe; eine Vorstellung also, nach der die Kultur nicht die Entfaltung angeborener Fähigkeiten, sondern ein mühsamer, aus der Not geborener Prozeß der Aneignung mittels der ‘mechanischen’ Erfahrung gewesen sei.“* Dies veranschaulicht die Leserichtung der unteren Sockelreliefs entsprechend chronologisch linear; die „drei bildenden Künste“ würden immerhin den höchsten und letzten Status (mechanischen) menschlicher Kultur bezeichnen; eine besondere Beziehung zu den artes liberales leitet sich aus dem Programm deshalb nicht unmittelbar ab. Als Boccaccio auf Vulkan zu sprechen kam, ging *„er auch auf die Techniken ein, mit deren Hilfe der Mensch die Natur nachahme, die ihm aber unerreichbar gewesen sei ohne den Gebrauch des Feuers. (...) Nach der Gabe Vulkans (und des Prometheus) hätten sich die ersten Gesellschaften gebildet, man habe die Sprache erfunden und Häuser gebaut.“*<sup>775</sup> Aus der Ikonographie und Mythologie Vulkans, der, in einer Variante der Legende, als Kind von Affen gefunden und aufgezogen worden sein soll, womit der tierische Zustand des Menschen ohne Feuer bezeichnet wäre, leitet sich die Darstellung am Campanile sehr deutlich ab. Der biblische Kulturbringer Tubalkain und das Programm der unteren Zone auf der Westseite finden einen Vorläufer in der Laibung der Fensterrose am

<sup>773</sup> Ebd.

<sup>774</sup> Zu den künstlerischen Voraussetzungen, zur Schulung und zur Tätigkeit Pisanos als Goldschmied vgl. Kreytenberg 1984, S. 42-44 (Beginn als Goldschmied – das Kruzifix in Massa Marittima).

<sup>775</sup> Conti 1991, S. 99; grundlegend Panofsky 1980 (erstmalig Panofsky 1937-1938).



Nordquerhaus der Kathedrale von Reims, wo der Schmied bereits im Anschluß an die Geschichte der ersten Menschen erscheint. Auf byzantinischen Elfenbeinkästchen des 11. Jahrhunderts war er als Adam selbst aufgetreten (**Abb. 102**).

Nach Aristoteles und Boccaccio wirkt der Mensch wie die Natur, wenn er Künste und Handwerke ausübt. Um dies zu tun, benötigt er das Feuer, dessen Verkörperung Vulkan ist. Die Sage, daß Vulkan von Affen gefunden und aufgezogen wurde, ist bei Boccaccio (Genealogia Deorum XII, 70) Ausdruck dafür, daß die Menschen ihre angeborenen Begabungen für Kunst und Gewerbe nicht nutzen konnten, solange sie nicht das Feuer entdeckt und gelernt hatten, es am Leben zu halten:

*„Und da der Mensch mit seiner Kunst und seinem Geist bestrebt ist, der Natur auf viele Weisen nachzueifern, und da das Feuer für solche Unternehmungen das Nützlichste ist, stellte man sich vor, daß Affen, sprich Menschen, Vulkan aufzogen, das heißt, das Feuer nährten.“<sup>776</sup>*

Im Anschluß preist der Dichter die vielfältigen Kräfte des Feuers und legt dar, daß Vulkan nicht nur als „der Schmied Jupiters“ und der „Hersteller aller möglichen kunstvollen Dinge“ anzusehen sei, sondern auch als der wahre Begründer menschlicher Kultur, weil das „Aufziehen Vulkans“, als das absichtsvolle Am-Leben-Halten des Feuers, zur Bildung der ersten sozialen Gruppen, zur Erfindung der Sprache und zur Errichtung von Häusern führte.<sup>777</sup> Um dies zu bekräftigen zitiert Boccaccio einige Kapitel aus Vitruv:

*„In jenen fernen Zeiten wurden die Menschen wie wilde Tiere in Wäldern, Höhlen und Gehölzen geboren und hielten sich am Leben, indem sie rohe Nahrung aßen. Irgendwo fingen unterdessen die engstehenden Bäume, die, von Stürmen und Winden geschüttelt, ihre Zweige aneinander rieben, Feuer. Von den Flammen in Schrecken versetzt, flohen die, die nahe an dieser Stelle waren. Als der Sturm sich legte, kamen sie näher, und als sie merkten, wie angenehm ihren Körpern die Wärme des Feuers war, legten sie Holz darauf; und indem sie es so am Leben hielten, brachten sie einige ihrer Gefährten dazu, dazubleiben, und zeigten ihnen, mit Gebärden auf das Feuer deutend, den Gebrauch, den man davon machen könnte. Als in dieser Menschenversammlung mit unterschiedlicher Heftigkeit Laute ausgestoßen wurden, machten sie sich diese zufälligen Silben durch täglichen Gebrauch zur Gewohnheit. Indem sie den häufiger gebrauchten Dingen Namen gaben, begannen sie dann infolge dieser zufälligen Begebenheit zu sprechen und führten so untereinander Gespräche.“*

---

<sup>776</sup> Dies und die folgenden Ausführungen mit Quellennachweisen laut Panofsky 1980 (=1937-38), S. 66ff.

<sup>777</sup> Mit Hephaistos/Vulkan ist der Schmied als Repräsentant der Kultur unmittelbar angesprochen; eine Position, die er in der Mythologie oder Metallurgie weltweit besetzt; grundsätzlich Eliade <sup>2</sup>1980.

*Weil also mit der Entdeckung des Feuers der menschlichen Gesellschaft und der Harmonie und dem Umgang ein Anfang gesetzt wurde und nun viele an einem Ort zusammenkamen, die von der Natur mit einer Gabe beschenkt waren, die über die der Tiere hinausging, so daß sie nicht mit dem Blick nach unten, sondern aufrecht gingen und die Herrlichkeit des Universums und der Sterne sehen und vor allem mit ihren Fingern mit Leichtigkeit tun konnten, was sie wollten, da begannen einige in dieser Gesellschaft aus Blättern Dächer zu machen, andere Höhlen unter den Hügeln auszuschachten; einige ahmten die Nester und Bauten der Schwalben nach und bauten aus Schlamm und Zweigen Stätten, in die sie gehen konnten. Als sie dann andere Unterkünfte erfanden und mit der Macht ihrer Gedanken neue Dinge ersannen, bauten sie mit der Zeit bessere Wohnungen.*<sup>778</sup>

Mit der Einfügung dieser Passage in seine „Genealogia Deorum“ verlieh Boccaccio einer Lehre Autorität, „die nicht nur unchristlich, sondern ausgemacht antireligiös war.“ Deshalb fühlte er sich veranlaßt entschuldigend hinzuzufügen, daß der römische Autor offensichtlich die Bibel nicht gekannt habe, aus der er hätte erfahren können, daß ein ganz anderer Erfinder der Sprache, nämlich Adam (Genesis II,19), allen Dingen Namen gegeben und daß Kain nicht nur Häuser, sondern eine ganze Stadt erbaut habe (Genesis IV,17). Was Vitruv lehrt war jene Art von „epikureischem Evolutionismus“, der seinen überzeugendsten Ausdruck im fünften Buch von Lukrez’ „De Rerum Natura“ gefunden hat und die Kulturgeschichte nicht in Begriffen göttlicher Erschaffung und Leitung, sondern in Begriffen spontanen Entstehens und Fortschreitens verstand. Mit Beginn antiken Spekulierens über das Urleben der Menschen gab es zwei gegensätzliche Positionen. Die Anhänger des „positivistischen/weichen Primitivismus“ verstanden die primitive Daseinsform als „goldenes Zeitalter“, mit dem verglichen die folgenden Phasen nichts als die aufeinanderfolgenden Stationen eines Sturzes aus der göttlichen Gnade waren. Die Vertreter des „negativistischen/harten Primitivismus“ begriffen die urzeitliche Lebensweise als wahrhaft tierischen Zustand, dem die Menschheit glücklicherweise durch technischen und geistigen Fortschritt entronnen war. Der weiche Primitivismus idealisierte die Anfangssituation der Welt und befand sich deshalb in Übereinstimmung mit einer religiösen Interpretation des menschlichen Lebens und Schicksals. Der harte Primitivismus versuchte bei seiner Rekonstruktion des Urzustandes der Welt realistisch zu sein und paßte daher ausgezeichnet in das Schema einer rationalistischen oder auch materialistischen Philosophie. Diese Lehre sieht den Aufstieg der Menschheit als vollkommen natürlichen Prozeß an, der ausschließlich auf die dem Menschen eingeborenen Gaben zurückzuführen ist, deren Kultur mit der Entdeckung des Feuers begann, die alle folgenden Entwicklungen auf logische Weise erklärt. Das erste einer Reihe gedachter Ereignisse war ein plötzlicher Waldbrand, der

---

<sup>778</sup> Vitruv II,1.

entweder durch die Reibung windgeschüttelter Bäume (Vitruv und Plinius), durch einen Blitz oder beides zusammen (Lukrez) verursacht wurde. Dann trat ein Mensch, eine Gruppe näher und erlebte das Gefühl der Behaglichkeit, während andere weiterhin flohen. Es folgt der Beschluß, das Feuer aus dem brennenden Wald herauszubringen und am Leben und unter Kontrolle zu halten. Die Ansammlung weiterer Menschen machte ein Mittel zur Verständigung nötig und führte zur Erfindung der Sprache; schließlich, als letztes Erlebnis, die Errichtung ständiger Wohnstätten, die Gründung des Familienlebens, die Zähmung von Tieren, die Entwicklung der Künste und des Handwerks. Für die Schmiedekunst regte die Beobachtung natürlicher Schmelzprozesse, wie sie insbesondere der Vulkan vor Augen führt, die Erfindung der künstlichen an (Lukrez, *De rer. nat.* V, 1241). Das skizzierte Entwicklungsschema der Urgeschichte des Menschen wurde von den Künstlern der Renaissance in Bilder übersetzt. An erster Stelle von den Illustrationen zum Vitruvtext oder zeitgenössischen Architekturtraktaten, die auf seinen Lehren basieren.<sup>779</sup> Boccaccio fügte Vitruvs Ausführungen in sein Kapitel über Vulkan ein, obwohl der römische Autor diesen oder irgendeine andere mythische Gestalt nicht erwähnt. Lange bevor sich die evolutionistischen Philosophen über die kulturelle Bedeutung des Feuers verbreitet hatten, war der Gott des Feuers in der mythischen Dichtung als Lehrer der Menschheit gerühmt worden. „*Singe von Hephaistos*“, so lautet die Hymne Homers, „*dem für seine Kunstfertigkeit berühmten, hellstimmigen Muse, von ihm, der mit der helläugigen Athene ruhmvolle Fertigkeiten lehrte die Menschen auf Erden, die vordem in Höhlen wie wilde Tiere gelebt.*“<sup>780</sup> Im „Akademiebild“ Giorgio Vasaris treten beide Lehrer des Menschen als Leitfiguren des akademischen Künstlers unter herzoglichem Patronat auf (**Abb. 189**). Auf Piero di Cosimos Darstellung von „Vulkan als Ur-Handwerker und ersten Lehrer menschlicher Kultur“ (Ottawa, National Gallery of Canada) sitzt der Schmiedegott um 1490 im Vordergrund links am Amboß (**Abb. 120a/b**). Er zeigt „*den Ausdruck eines Denkers, die Arme und die Brust eines Grobschmiedes und das dünne steife Bein, das ihn zur Zielscheibe des Gelächters der Götter machte. Er schwingt seinen Hammer, und es hat den Anschein, als habe er gerade etwas Neues erfunden: er stellt ein Hufeisen her (ein zweites ist bereits fertig), und es ist offensichtlich, da der junge Reiter in der Mitte an dieser Neuheit lebhaft interessiert ist.*“<sup>781</sup> Der alte Mann hinter dem Feuer ist Aelos, der Gott der Winde. Seine Anwesenheit legt den Ort der Erfindung fest. „*Der Grund, weshalb von Vulkan gesagt wurde, er habe seine Werkstatt zwischen dem Ätna (Sizilien) und Lipari*“, so Servius in seinem Vergil-Kommentar, „*ist ein natürlicher, nämlich Feuer und Wind, die beide zur Schmiedearbeit gehören. Der Ätna ist ein brennender Berg (d.h. ein Vulkan) und Lipari gehört zu den von Aelos regierten Inseln*“. Von Alexander von Neckham wurde diese Feststellung schon im 12. Jahrhundert

<sup>779</sup> Weiterhin zitiert nach Panofsky 1980, S. 66-68 u. Abb. 19-23.

<sup>780</sup> Ebd. S. 69f.

<sup>781</sup> Im Kontext der Schriftquellen und mit Nachweisen ebd. S. 69-72, hier S. 70 u. Abb. 18.

fast wörtlich wiederholt. Entsprechend der Schriftquellen bedient Aeolus zwei Schmiedeblasebälge in Form von Ledersäcken, die ikonographisch auf die der Elfenbeinkästchen zurückführen. Mit dem Vier-Winde-Kapitell von Ste Madeleine in Vézelay ist ein Zwischenglied benannt worden. Hier hantieren die Windgötter um 1125 sowohl mit modernen Blasebälgen sowie mit archaischen Lederschläuchen.<sup>782</sup> Die Anmerkung, daß in Georg Agricolas „De re metallica“ (Basel 1556, 9. Buch, S. 337) ein Zinnschmelzofen mit kleinen Handblasebälgen abgebildet ist, *„die eine ähnliche Form haben wie diejenigen auf den Darstellungen der byzantinischen Elfenbeinkästchen“* und *„auch in gleicher Weise gehandhabt“*<sup>783</sup> werden, bestätigt das überregionale handwerkliche Fortleben des „archaischen“ Blasebalgtyps über das 15. Jahrhundert hinaus.

Nördlich der Alpen begegnet der Schmied am Kaiserhof Maximilian I. zeitgenössisch ebenfalls als erster Repräsentant menschlicher Kultur. Der Schmied personifiziert die Metallkunst als erste menschliche Erfindung bzw. erste mechanische Kunst. Der allegorische Reichsadler von Conrad Celtis in Form eines Holzschnitts von Hans Burgkmair aus dem Jahre 1507 ist mit den Worten AQVILA – IMPERIALIS überschrieben; oben und unten sind kommentierende lateinische Verse des Humanisten zu lesen (Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett).<sup>784</sup> Auf der vertikalen Mittelachse erhebt sich vor dem heraldisch aufgerichteten Vogel ein Tischbrunnen mit bezeichneten figürlichen Szenen (**Abb. 121a/b**). Von unten nach oben das Parisurteil vor dem Fuß, darüber in drei Etagen die sieben freien Künste mit der Philosophie vor bzw. am Schaft, in der Brunnenschale die neun Musen und über der Quelle des Musenbrunnens (FONS MVSARVM) schließlich der von zwei Reichsherolden flankierte Kaiser. Als Apoll thront Maximilian auf dem apollinischen Wahrzeichen des Dreifußes (TRIPOS), ein Werk Vulkans, und wird als Schutzherr des Reiches, seiner Gewerbe, Künste und Wissenschaften gefeiert. Auf den Flügeln des Adlers flankieren jeweils sieben Medaillons den „Tischbrunnenentwurf“, der ausweislich seines Programms als frühneuzeitlicher Tafelaufsatz in Verbindung zur Heiratsgeschichte des Weißkunig, ebenso wie Dürers ältere Entwürfe, auf die burgundische Hofkultur zurückweist. Auf den Adlerflügeln stehen sich die sechs Tagewerke der Schöpfung links vom Betrachter (DIVINA FABRICA - SEX OPERA DIERVIM) und eine Auswahl von sieben mechanischen Künsten als menschliche Erfindungen rechts gegenüber (HVMANA INVENTA – SEPTEM MECHANICAE). Eine U-förmige Leserichtung, die einer chronologischen Entwicklungsgeschichte entspricht, ist durch das siebte Medaillon der Genesis vorgegeben. Nach der Erschaffung der Welt, der Erde und des Menschen weist Gott auf die Erfindung der ersten mechanische Kunst im unteren Bildfeld auf der rechten Seite hin (**Abb. 121c**). Hier

<sup>782</sup> Ebd. S. 70f. u. Abb. 26 (Kapitell).

<sup>783</sup> Etzdorf 1956, S. 81 (Anm. 17).

<sup>784</sup> Kat. Burgkmair 1973, Kat. Nr. 17 u. Abb. 20.

hämmt ein Schmied am Amboß als Vertreter der Metallkunst (METALLARIA). Ihm folgen COQUINARIA (Kochkunst), MERCATURA (Handel zu Wasser und zu Lande), MILICIA VENA (Jagd- und Kriegskunst), ARCHITECTURA, AGRICULTURA und VESTIARIA (Kleider- und Webkunst). Agricultura, lanificium (hier vestiaria), navigatio (hier mercatura) und venatio gehören seit Hugo von St.-Victor zum System der artes mechanicae; medicina und theatraica fehlen. Dafür wurden mit Metall- und Baugewerbe zwei traditionelle Vertreter der armatura herausgehoben, zu der gewöhnlich auch die Bildhauerei und die Malerei gehören, die im System jedoch nicht vertreten sind. Die Schmiedekunst, deren Vorbedingung die Entdeckung des Feuers und der Rohmetalle ist, eröffnet also die Reihe der menschlichen Erfindungen, die nach Erschaffung der Welt bzw. nach dem Sündenfall entstanden und zu den artes mechanicae geworden sind. Mit anderen Worten: sie repräsentieren das früheste Stadium menschlicher Kultivierung. Bei Celtis/Burgkmair wird die Initiation nicht im Verweis auf den Frevel der Ureltern, sondern durch das Urteil des Paris ausgedrückt, der „schlafend“ vor dem Brunnen liegt. Von der linken Seite nähert sich der Götterbote, beugt sich herab und deutet mit seinem Zauberstab auf den Königssohn; in Gestalt der drei Grazien erscheinen Hera, Aphrodite und Athene als „Traumbilder“ vor dem Brunnensockel. Hermes' Pendant auf der „menschlichen“ Seite ist die personifizierte Folgeerscheinung DISKORDIA, die den goldenen Apfel darreicht, mit dem Eris die Zwietracht zur Hochzeit von Peleus und Thetis gebracht hatte. Damit endete, analog zum Sündenfall in der Bibel, das goldene Zeitalter. Im Paris-Urteil verbindet sich nicht nur die göttliche Schöpfung links mit der mechanischen menschlichen Kultivierung rechts. Es fungiert zugleich als Basis des kaiserlichen Brunnens, insbesondere der artes liberales als geistiger Errungenschaften des Menschen. Das Metallkunst-Medaillon des Holzschnitts zeigt die schon von Pisano bekannte Ofenbelüftungskonstruktion, greift aber nicht auf die traditionelle Sitzfigur zurück. Dagegen ist sie den stehend um den Amboß gruppierten Grob-, Roth- oder Eisenschmieden verbunden, die im vorangegangenen Abschnitt bereits erwähnt wurden und die im Anschluß weiter begegnen werden. Nicht nur die Einzelfigur, sondern auch die Gruppe der Schmiede konnte die Analogie zur Musik dabei illustrieren. Als Kulturstifter und erster Instrumentalmusiker tritt der Schmied am Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert in artes liberales-Zyklen mehrfach in Erscheinung.

Wohl zu einer nordalpinen Holzschnittserie der freien Künste gehört eine „Allegorische Darstellung der Musik und Astronomie“ aus dem 15. Jahrhundert (**Abb. 122a/b**). Im jeweiligen Bildfeld sind handwerkliche Verrichtungen den bezeichnenden Überschriften unterstellt. Über jedem Bildfeld steht ein Vers. Die „Astronomia“ wird durch einen Maler vertreten, der Sonne, Mond, Sterne und Wolken in den Himmel malt. Über ihm steht geschrieben:

*„Deß hymels lauff mit farb ich zir. Den künig Ptholomeo ich signir.“*

Die „Musica“ repräsentieren sechs Schmiede, die auf einen Amboß schlagen:

*„Das schlahen auff dem ampoß clange/ Darnach Picta goron die stimb fande.“<sup>785</sup>*

Beide Allegorien beschäftigten Dosso Dossi, dessen um 1520-22 entstandene Serie von heute nur noch fünf bzw. sechs Gemälden inhaltlich jedoch umstritten ist. Peter Humfrey schloss sich 1998 der Interpretation von Federico Zeri an, der erstmals an einen Zyklus der „Seven Liberal Arts“ dachte:

*„Thus, in this reading, the Learned Man with a Compass and a Globe (on the globe at least two signs of the zodiac, Scorpio and Capricorn, may be discerned) represents Astrology<sup>786</sup>; the learned Man with a Tablet (the tablet is inscribed with arabic numerals) represents Arithmetic<sup>787</sup>; and the Learned Man with a Compass, Ruler, and Tablet (the tablet is inscribed with squares and circles) represents Geometry.<sup>788</sup> The Learned Man with a Book<sup>789</sup> and the Learned Man with a Scroll and Two Books could plausibly represent Grammar and Rhetoric ...“<sup>790</sup>*

Abgesehen davon, daß der Mann mit Kompass und Himmelsglobus ebenfalls des Himmelslauf mit Farben verziert (**Abb. 123**), was diese Deutung im Hinblick auf die ältere Holzschnittserie stützt, steht in Frage, ob die fehlende Musik mit dem Gemälde identisch ist, das sich in Florenz befindet (**Abb. 124**):

*„Arguing against this idea is the picture’s size, somewhat larger than any of the Learned Men, and its departure from the standard format – it shows four figures, including two female nudes. On the other hand, in its pictorial style and its primitivistic visualization of antiquity, the work is very close indeed. It remains possible that the cycle of (six?) Learned Men was intended to provide a sort of supporting cast for the more elaborately conceived Allegory of Music.“<sup>791</sup>*

Dossis Allegorie der Musik (Florenz, Museo della Fondazione Horne) reflektiert nicht nur „the high sophistication of musical culture in Renaissance Ferrara“, sondern thematisiert zudem die „mythical origins and intellectual status of the art of music“ im Rückgriff auf die Schmiedekunst.<sup>792</sup> Der Schmied, spärlich nur von einem wehenden roten Umhang bekleidet

<sup>785</sup> Brandl/Creutzburg 1973, S. 117 ohne Nachweis und ohne genaue Datierung. Grammatik und Rhetorik sind entsprechend durch Säen (Ackermann) und Mahlen (Müller) vertreten; vgl. Abb. S. 116.

<sup>786</sup> Privatbesitz (The Barbara Piasecka Johnson Collection).

<sup>787</sup> Norfolk (Virginia), The Chrysler Museum.

<sup>788</sup> Privatbesitz.

<sup>789</sup> Privatbesitz (The Barbara Piasecka Johnson Collection).

<sup>790</sup> Kingston (Ontario), Queens’s University; vgl. ausführlich Kat. Dosso Dossi 1998, S. 138-44, Kat. Nr. 22a-d (Peter Humfrey) m. Abb. u. Lit., hier S. 143; und weiterführend Kat. From Borso to Cesare d’Este: The School of Ferrara, 1450-1628, London 1984.

<sup>791</sup> Kat. Dosso Dossi 1998, S. 143.

<sup>792</sup> Ebd. S. 154-157, Kat. Nr. 25 (Peter Humfrey) m. Abb. u. Lit.

und in Korrespondenz mit einem „*genius with a flaming torch*“, schlägt Noten auf seinen Amboß; dafür stehen ihm drei verschieden nummerierte Hämmer zur Verfügung. Auf der rechten Bildhälfte befinden sich zwei Frauen, die jeweils eine Tafel „*with a musical canon in a triangular or circular configuration*“ zeigen. Über der Triangel stehen die Worte „Trinitas in unum“. Die Identifikation der drei Hauptfiguren ist strittig. Der Schmied ist für die einen „Tubalcain of the Old Testament“, für die anderen „Vulcan, the Roman god of fire.“ Die älteste Erwähnung, ein Inventar der Borghese Sammlung in Rom, identifizierte die Figur 1633 als Vulkan. Genauer wurde eine Beschreibung der Villa Borghese von 1650:

*„The large picture above the organ, showing Vulcan and Venus at the forge, and signifying the invention of music ... by Dossi.“<sup>793</sup>*

Moderne Interpretationen identifizierten den Schmied auch als Tubalkain. Die angesprochene Tradition liegt den Florentiner Personifikationen des 14. Jahrhunderts ebenso zugrunde:

*„During the Middle Ages, Tubalcain and his harpist half brother Jubal were regarded as cofounders of the art of music; Parigi [1940] pointed out that the hammers on the smith's seat and on the ground are inscribed VIII and XII, respectively, a reference to the orderly sequence of sounds made by hammers of differing sizes. The link between the two activities of the Old Testament half brothers is provided by Greek tradition, since Pythagoras supposedly came to understand the foundations of musical theory listening to the sounds made by blacksmiths at work. In Parigi's explanation, the two women symbolize the beauty of music; the canons inscribed on the tablets are Franco-Flemish in style and exhibit the sophisticated virtuosity that characterized vocal music at the Ferrarese court. Parigi read a dual message in the picture: first, while music is illuminated by inspiration (symbolized by the putto with the torch), it is necessarily also founded on the laws of nature (symbolized by the numbered hammers); and second, that vocal polyphony (represented by the canons) is more complex and beautiful than instrumental music (represented by the viol on the ground).“*

Im Detail bleiben auch die späteren Interpretationen umstritten, die in neuerer Zeit wieder der Identifikation als Vulkan den Vorzug gegeben haben, der mit der Erfindung der Musik allerdings nicht in Einklang zu bringen ist bzw. zu bringen sein wird. Dabei wurde vergessen, was mit dem Hinweis auf die Campanile-Reliefs, den Reichsadler von Celtis, oder, im Hinblick auf die Rolle von Pythagoras in Verbindung zum älteren Musica-Holzschnitt, offensichtlich ist: „*Das schlagen auff dem ampoß clange/ Darnach Picta goron die stimb fande.*“ Heute muß jede Deutung von einer Simultaneität verschiedener Erzählzeiten

---

<sup>793</sup> Ebd. S. 154 m. Nachweis der Quellen.

ausgehen<sup>794</sup>, weil das Gemälde die Erfindung der Musik und deren Entwicklung bis zur Hofkunst in Ferrara zum Thema hat:

*„from its primitive beginnings in the form of simple notes, to the creation of musical instruments, and finally to the perfection of music in the form of sacred and secular canons.“*<sup>795</sup>

Die Geschichte beginnt allerdings nicht mit simplen Noten in der Bildmitte (auf den Amboß gemalt), sondern mit der Natur in Gestalt der Elemente Luft (Aeolus) und Feuer (Vulkan) am linken Bildrand. Narrativ ist die Figur des Schmiedes, der den beiden weiblichen Gestalten den Rücken zuwendet, zunächst Vulkan, der durch die von ihm fixierte Windpersonifikation mit aufgeblähten Wangen als elementare Naturgewalt (Aeolus) und durch die korrespondierend zum Umhang des Gottes wehende Flamme der Fackel konkret als Gott des Feuers bezeichnet ist; Luft und Feuer sind die elementare Voraussetzung zur Ausübung der Schmiedekunst. Die attributive Kennzeichnung Vulkans als Aktfigur mit rotem Umhang bestätigt sich im Programm der Studierzimmer von Isabella d'Este, der zwei Jahre älteren Schwester Herzog Alfonsos I. von Ferrara und Modena (**Abb. 160c**). Der in Gegenrichtung zur Figurenhaltung ausgeführte Schlag auf den Amboß muß bei Dossi Tubalkain, den ersten biblischen Schmied in Erinnerung rufen, ohne den eine Dialektik zwischen Schmiedekunst, instrumentaler oder vokaler, sakraler oder profaner Musik nicht funktioniert. Mit den Kanontafeln in der rechten Bildhälfte ist die Gegenwart des Malers erreicht, denn sie führen auf zeitgenössische Kompositionen des Josquin Desprez und des flämischen Hofkomponisten Adrian Willaert zurück, die zwischen 1503-04 bzw. um 1515 in Ferrara nachzuweisen sind. Um die Identifikation als Vulkan zu begründen wird angenommen, daß die Allegorie eine Auftragsarbeit Herzog Alfonsos ist, der selbst Metall geschnitten hat und in Ariostos „Orlando Furioso“ (III, 51) mit Vulkan und Tubalkain verglichen wurde: „Trinitas in unum“ (Vulkan/ Tubalkain/ Alfonso).<sup>796</sup> In Mantua tritt Isabella wenige Jahre später als Minerva und Venus auf.

---

<sup>794</sup> Zur Simultaneität chronologisch auseinanderliegender Ereignisse in der italienischen Renaissancemalerei vgl. N. Goodman: *Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony*, in: *On Narrative*, hg. v. W. J. T. Mitchell, Chicago/London 1981, S. 99-115.

<sup>795</sup> Kat. Dosso Dossi 1998, S. 156.

<sup>796</sup> Ebd.



### 3. Die Kunsttheorie in Naturas spätmittelalterlicher Schmiede

Der Geistliche, Staatsmann und Geschichtsschreiber Abt Suger übernahm für das Portal von Saint-Denis nicht nur jene auf die Kunst des Schmiedegottes gemünzte Zeile „Der schwache Geist erhebt sich zum Wahren durch das Materielle“. Er führte zuvor mit Ovid auch aus, daß dieses Materielle nicht allein durch das aufwendige Material, sondern auch durch die Fertigung bestimmt wird, also von der Leistung des Künstlers ausgeht: „Staune nicht an das Gold und den Aufwand, sondern die Arbeit (laborem).“<sup>797</sup> Eine Bemerkung von Gilbert de la Porrée/Gilbert von Poitiers (um 1080 bis 1154), der am Ende seines Lebens seit 1152 Bischof in seiner Heimatstadt Poitiers war, stellt klar, daß schon der mittelalterliche Mensch zwischen Natur- und Kunstschönheit unterschieden hat:

*„Eine Statue heißt nicht Statue nach dem Erz, als wäre ihr Dasein durch die Form des Erzes, das die Materie der Statue ist, bestimmt, sondern nach jener Form, durch die in diesem Erz durch menschliche Kunst das Abbild eines Lebewesens kenntlich gemacht wird, daß heißt bildlich dargestellt und, soweit dies möglich ist, durch die Bildähnlichkeit das wirkliche Lebewesen gezeigt wird, dessen Bild nachgeformt wurde (Commentaria in opuscula Boethii, Liber de sex principiis).“<sup>798</sup>*

Der Normanne Guillaume de Conches/Wilhelm von Conches (1080 bis 1145), der Lehrer an der berühmten Klosterschule von Chartres war, spricht über die Naturwesen als Schmuck der Welt<sup>799</sup>, über den Künstler als Nachahmer der Natur<sup>800</sup> und, so ebenfalls nach Assunto, über die „gestaltende Ursache als Idee der Welt und Gegenstände“:

*„Durch die gestaltende Ursache (forma causa) hat der Schöpfer (creator) die Welt geschaffen (formavit); wie nämlich ein Handwerker (faber), der etwas anfertigen (fabricare) will, es zuerst in seinem Geist beschließt (in mente disponit) und dann das Material nimmt und nach seiner Idee bearbeitet (in mentem suam operatur).“<sup>801</sup>*

Ein Jahrhundert, nachdem Wilhelm von Conches den „Künstler als Nachahmer der Natur“ bezeichnet hat, läßt sich das vorbildliche, aristotelisch künstlerische Prinzip der Naturnachahmung seit um 1270 in der Dichtung des Rosenromans und seit um 1350 in den Rosenromanillustrationen als Frühgeschichte der gemalten Kunstgeschichte und Kunsttheorie verfolgen, die aus der Sicht des Malers eine Vorgeschichte ist.<sup>802</sup> Für die

---

<sup>797</sup> Assunto <sup>2</sup>1987, S. 193f.

<sup>798</sup> Ebd. S. 195.

<sup>799</sup> „...Schmuck der Welt ist alles, was man in den einzelnen Elementen sieht, wie die Sterne am Himmel, die Vögel in der Luft, die Fische im Wasser, die Menschen auf der Erde...“ (In Timeum).

<sup>800</sup> „Das Werk des Künstlers ist das Nachahmen der Natur in Bildern, in Kleidung und in ähnlichen Dingen, in denen der Mensch die Natur nachahmt“ (In Timeum); ebenfalls zitiert nach Assunto <sup>2</sup>1987, S. 195f.

<sup>801</sup> Ebd. S. 196.

<sup>802</sup> Es sei denn sie geht vom Hl. Dunstan aus, der einen Schmetterling malt.

Goldschmiede des 12. Jahrhunderts kann historisch durch Roger/Theophilus und aurifaber G. einerseits auf die literarische, mit den Werken des Reiner von Huy sowie Nikolaus von Verdun andererseits auf die bildkünstlerische Antikenrezeption hingewiesen werden. Die Naturnachahmung wird für die Goldschmiedekunst zur gleichen Zeit in der Servatiuslegende thematisiert. Dort wird von zwei Meistern berichtet, die im kaiserlichen Auftrag ein Kopfreliquiar des Heiligen anfertigen sollten. Nur mit göttlicher Hilfe fanden die Schöpfer des Büstenreliquiars die Gnade des Kaisers, der ein idealisiertes Abbild und keinen Servatius mit ungleichen Augen bestellt und erwartet hatte. Aus dem Kerker heraus wurden die Goldschmiede auf wunderbare Weise und glänzend rehabilitiert:

*„Zu dessen Ehre (des Hl. Servatius) also ließ er eine goldene Kopfplastik kunstvoll anfertigen, welche, herrlich zu schauen, allen Herzen des Volkes das Gedächtnis des Heiligen einprägen sollte. Das Gold wurde ins Feuer gegeben und, nachdem es wieder herausgenommen war, bis zur Nagelprobe poliert. Als jedoch dem Kaiser das Stück vorgeführt wurde, mißfiel es diesem, weil eine Gleichheit, die doch nicht ganz frei von Unterschieden war, die Edelsteine, die das Abbild der Augen gaben, als ähnlich ausgegeben hatte. In königlicher Erhabenheit überantwortete der königliche Zorn die Künstler als Betrüger dem Kerker zur Strafe, weil sie geprahlt hatten, kein lebender Mensch vermöchte es oder verstehe sich darauf, täuschungsfreier als sie etwas durch die Goldschmiedekunst abzubilden. Damit aber nicht eine so große Devotionsgabe eines so mächtigen Königs durch unschuldiges Blut befleckt werde, stand in derselben Nacht der heilige Servatius jenem ganz nahe vor Augen und verlangte, daß die Künstler, die in Verliesen gefesselt lagen, freigelassen würden. Endlich erwies er, daß er alles, was der Kaiser überall zu seinen Ehren und aus Liebe zu ihm getan hatte, wohlwollend wußte und sich dessen erinnerte, und sprach: ‚Siehst du, mein Sohn, das Antlitz, das du liebst? Ist denn nicht dasselbe Gesicht, das sich nun deinem Herzen darbietet, ebenso in Gold gebildet? So hat nicht anders, als Gott es wollte, die Hand der Künstler das Werk ausgeführt.‘ Aufgerüttelt und beglückt befahl der Kaiser, das Werk und die Künstler ihm vorzuführen, obwohl die Goldschmiede lieber alle künftigen Gefahren schauen wollten als ihr Werk und das zornige Gesicht des Kaisers. Er aber gewährte ihnen vollkommene Nachsicht. Der Kaiser stellte billigend die vollkommene Ähnlichkeit des goldenen Hauptes mit der Gestalt, die in der Vision ihn angesprochen hatte, fest und legte seinen Freunden der Reihe nach den Traum dar. Aus aller Munde erscholl gleichermaßen Gottes Lob. Im königlichen Palast und auf dem Markt verbreitete sich bald die ruhmvolle Kunde, daß dem Kaiser Heinrich eine Erscheinung des heiligen Servatius zuteil geworden sei.“<sup>803</sup>*

---

<sup>803</sup> Nach Legner 1985, S. 223 m. Lit.

Zusammenfassend haben die Goldschmiede mit Gottes Hilfe ein Werk ausgeführt, dessen „vollkommene Ähnlichkeit“ zum visionären Naturvorbild der Ausgangspunkt des Konfliktes war. Darin wird ein formästhetisches Ideal erkenntlich, das der Natur schon im hohen Mittelalter einen hohen Rang einräumt und die empirische Perspektive des Menschen betrifft:

*„Da war Natur, die an die Dinge dachte,  
die unter dem Himmel eingeschlossen sind,  
in ihre Schmiede eingetreten,  
in der sie ihren ganzen Sinn darauf richtete,  
einzelne Wesen zu schmieden,  
um die Arten fortzusetzen; (...), denn  
wenn die milde und barmherzige Natur  
sieht, wie der neidische Tod  
und gemeinsam mit ihm Verwesung  
alles vernichten kommen,  
was sie in ihrer Schmiede vorfinden,  
dann hämmert, dann schmiedet sie immer wieder  
und unablässig erneuert sie ihre Einzelwesen  
durch neue Erzeugung...“<sup>804</sup>*

So steht im Roman de la Rose des Jean de Meun zu lesen, der um 1270 in Paris in der Volkssprache verfaßt wurde. Der Passus stellt die Natur als Göttin in eine Schöpfungsordnung, in der ihr die Aufgabe der „creatio continua“ von Gott übertragen wurde. Die Werkstatt der Künstlerin ist eine Schmiede. Mit dieser Schöpfungsvorstellung knüpfte der Autor an den Theologen Alain de Lille ( um 1120-1203) an. Demnach sei Natura als Geschöpf und Schülerin Gottes, als Mitgöttin (prodea) und Helferin (vicaria) beauftragt worden, den Schöpfungsprozeß in Gang zu halten. Als Mitschöpferin (procreatrix) und Stellvertreterin Gottes auf Erden müsse sie die Ordnung des Werdens und Vergehens aufrecht erhalten. Bildbelege für diese Vorstellung finden sich in den Rosenroman-Handschriften, die über 250 Jahre lang illustriert wurden. Die Miniaturen zeigen, daß Natura Mensch und Tier erschafft, warum und wie sie es tut. Als oberste Instanz ist sie ästhetisches Vorbild für jede Kunst, welche

*„...sehr bemüht (ist), ihr zu folgen,  
(und bittet), Natur möge sie lehren,*

---

<sup>804</sup> Modersohn 1991, S. 91; die folgenden Passagen fassen Modersohns Ergebnisse grob zusammen.

wie sie durch ihr Geschick  
in ihren Gebilden alle Geschöpfe  
genau erfassen könne.  
Und sie (die Kunst) beobachtet,  
wie die Natur arbeitet,  
denn ein ebensolches Werk  
würde sie gern zustandebringen.“  
(V. 16019-82)

Der antike Gedanke der Künstlerschaft der Natur ist von Aristoteles bis Plinius bezeugt. Bei Plinius und Cicero erscheint Natura als „*artifex mundi*“ (Cicero, *De Nat. Deor.* 2,58). Im 12. Jahrhundert wurde das Motiv von Bernardus Silvestris zu Alain de Lille tradiert. Die Miniatur einer Handschrift der Bibliothèque Sainte-Geneviève in Paris zeigt Natura um 1350 nachdenkend vor einem Kamin stehend. Sie ist im Begriff, ihr Konzept zu entwickeln (**Abb. 125**); der Bildtitel lautet: „*Ceci nature qui est en sa forge et pense des choses.*“ Die linke Hand hat Natura im Denkgestus an das Kinn gelegt, die rechte mit überbetontem Zeigefinger erhoben, als kündige sich das Ergebnis ihres Grübelns mit diesem Gestus an. Sie ist mit einer Schürze bekleidet, vor ihr steht ein Holzklotz mit Amboß und Hammer. Im Kamin brennt Feuer, das ein Blaseblag hinter dem Ofen in Gang halten kann. Damit ist das Inventar einer Schmiede im wesentlichen dargestellt.<sup>805</sup> Mit „*der Genese des Bildes vom Künstler untrennbar verbunden ist das melancholische Temperament*“, zumeist jedoch eine ganze Zeit später, das auch der doppelte Melancholiegestus in einer Handschrift der Pariser Bibliothèque Nationale verbildlicht (MS fr. 1567). Auf fol. 118v sitzt „Natura als Melancholia“ auf einer Bank zwischen zwei Bäumen und hat den Kopf in die linke Hand gelegt. Entsprechend begegnet sie in der Innenraumszene auf fol. 123r, wo Genius, „*ihr Priester und alter ego*“, neben ihr sitzt, der sie bei Problemen berät und dem sie ihr Werk erläutert (**Abb. 126**).<sup>806</sup> Andere Miniaturen zeigen die arbeitende Natura mit Werkstücken am Amboß; d.h. bei der Realisierung ihrer Ideen bzw. geistigen Entwürfe (**Abb. 127-130**). In der traditionellen Figur des sitzenden Schmiedes treibt sie mit dem Hammer eine Hand (New York, Pierpont Morgan Library), stehend einen Arm (Brüssel, Bibliothèque Royale), einen Kopf oder eine ganze Figur (London, British Library, MS Egerton 1069 und 881).<sup>807</sup> Generell scheint der Moment der Beseelung bzw. Belebung der Figur noch irrelevant zu sein. Die Bevorzugung der Wiedergabe einzelner Körperteile, aus denen ein Ganzes zusammengefügt wird, kann als „*Kennzeichen des Kunstschaffens*“ gedeutet werden, weil das Studium von Einzelformen und Details „*zur Künstlerausbildung*“ und „*zur*

<sup>805</sup> Ebd. S. 92 mit Nachweisen u. Abb. 2.

<sup>806</sup> Ebd. S. 92f. u. Abb. 3f.

<sup>807</sup> Ebd. S. 93 u. Abb. 5-8.

*Naturerforschung*“ gehörte; in den Kunstakademien der Maler und Bildhauer allerdings erst seit dem 16. Jahrhundert. In Italien wird Alberti den Künstlern mittlerweile anraten für ihre Kompositionen zu beachten, „*auf welche Weise die Natur, die wunderbare Werkmeisterin der Dinge*“, Flächen und Körper komponiert habe.<sup>808</sup> Auf dem Höhepunkt ihres Schaffens ist Natura in zwei Miniaturen einer Handschrift der ehemaligen Sammlung Ludwig, heute im Getty Museum (MS XV 7, fol. 121v/ 124v), dargestellt. Sie ist nunmehr von ihren Produkten umgeben: einem Esel, einem Hirsch und einem nackten Mann (**Abb. 131**). Der Mensch schreitet auf Natura zu und verschränkt schamhaft beide Hände vor der Brust. Das zweite Schmiedebild dieser Handschrift betont die Verbindung von Natura und Gottvater, der aus dem Himmel segnend auf sie herabblickt (**Abb. 132**). Zusammenfassend hat Modersohn anhand der Illustrationen den Entstehungsprozeß eines Kunstwerkes ablesen können; der Anspruch einer zielgerichteten geistigen Tätigkeit ist als Vorbedingung praktischen Schaffens offensichtlich:

*„Der Zyklus der bisherigen Bilder läßt sich als Fortsetzung lesen: von der geistigen Konzeption eines Werkes, dem Schmieden einer Hand, eines Armes und eines Kopfes bis zur Fertigstellung einer Ganzfigur, der Erschaffung eines neuen Adam und dem Segen Gottes zu diesem Werk.“*

Ganz richtig zeigen die Bilder Natura bei „*der Arbeit einer Handwerkerin oder Künstlerin*“, konkret als Repräsentantin der Schmiedekunst. In diesem Gewand nimmt sie von Anfang an jedoch und gattungsgeschichtlich keinesfall eine Kunst vorweg, „*die es zur Zeit der Entstehung der Bilder kaum gibt, nämlich die der figürlichen Großplastik aus Metall*“. Aus technischer Sicht bleibt zunächst einzuschränken, daß mit der angesprochenen, späteren „figürlichen Großplastik aus Metall“, deren frühe Vertreter etwa Ghiberti oder Donatello wären, keinesfalls Werke bezeichnet sind, die in Treibarbeit am Amboß, sondern in der Gießhütte ausgeführt worden sind. Die zeitgenössische Analogie der Feinschmiedin Natura, die keine Hufeisen, sondern Figuren anfertigt, besteht in erster Linie zur Goldschmiedekunst. Lüdkes Doktorarbeit über die vollrunden Statuetten der gotischen Goldschmiede setzt um 1230 eben in Frankreich, also mit den Pariser Goldschmieden ein, weil sich das „freihändige“ Treiben von Figuren, das von Natura praktiziert wird, erst zu dieser Zeit durchgesetzt hat; Cellini rühmt sich erst Jahrhunderte später, der erste Meister dieser Technik am französischen Hof von Franz I. gewesen zu sein.<sup>809</sup>

In jedem Fall gehört der nachgewiesene Bildkomplex „*in die Geschichte der Künstlerdarstellung*“. Die Bilder erweiterten nicht nur „*die bisher bekannten Bildbelege von*

---

<sup>808</sup> Ebd S. 93; siehe auch Harvey 1975, Abb. 119-122.

*mittelalterlichen Künstlern oder Künstlerinnen*<sup>810</sup>, sondern insbesondere die Bildgeschichte der Schmiede. Offen bleibt, wie sie sich mit den anderen Bildbelegen von mittelalterlichen Künstlern oder Künstlerinnen verbinden lassen. Was allein für den Schmied am Amboß offensichtlich ist, mag er Vulkan, Adam, Tubalkain, Bezaleel, Eligius oder Staffelstein heißen, müssen für „Des femmes nobles et renommées“ 1402 bei Boccaccio in Zukunft auch jene Fachkreise konstruieren, die sich auch um die Integration des Prometheus-Topos in die Geschichte des Malers bemühen sollten, ohne die Ausgangsfrage zu vergessen, wie etwa auch die Lukasbilder mit der Schmiede der Natura und diese mit „Gott als Maler“ bzw. „Merkur und Minerva“ zu verbinden wären.<sup>811</sup> Für die Schmiedekunst scheint Minerva ihre Fähigkeiten als Göttin der Wissenschaften und Künste zudem schon im 13. und 14. Jahrhundert auf Natura übertragen zu haben. Eine Gemme aus der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. im Antikenmuseum Berlin (SMPK) und eine Miniatur der Rosenroman-Handschrift in Paris (MS fr. 25526)<sup>812</sup> führen bei Modersohn zur antiken Figur des sitzenden Schmiedes (**Abb. 99**). Minerva und Natura (**Abb. 127**) bearbeiten gleichermaßen am Amboß sitzend einen Gegenstand mit einem Hammer:

*„Das Künstlermotiv der Nachahmung wird hier von Natura aufgenommen: Natura imitiert Minerva. Verbunden durch die gleiche Tätigkeit sitzen die Antipoden Minerva als Patronin der Künste und Natura wie Schwestern nebeneinander.“*

Schon Aristoteles sah Natur und Kunst wie gesagt als weitgehend strukturgleich an. Der Philosoph verglich die Tätigkeit der Natur mit der eines Baumeisters und Bildhauers, eines Töpfers, Malers, Schmieds, Zimmermanns, Kochs (der Säfte) oder eines Kanalarbeiters (für das Adernsystem); der Begriff „Ars“ wird auch im Rosenroman auf alle Fertigkeiten des Menschen bezogen und unter anderem für Alchemie, Glasherstellung, Metallveredelung, Malerei, Bildhauerei oder die Schmiedekunst benutzt. Im 2. Buch der Physik heißt es:

*Wenn z. B. das Haus ein Naturgegenstand wäre, dann würde es so entstehen, wie es jetzt von der Kunst vollbracht wird, und wenn die natürlichen Dinge auch durch Kunst entstehen könnten, dann würden sie ebenfalls ihrer Natur entsprechend entstehen. Denn das eine ist um des anderen Willen da. Überhaupt sucht die Kunst teils das zu vollenden, was die Natur nicht zuende zu bringen im Stande ist, teils ahmt sie die Natur*

<sup>809</sup> Grundlegend Lüdke 1983, Bd. 1, S. 33ff. und 118ff. zur Entstehung der autonomen, vollrund getriebenen gotischen „Goldschmiedeplastik“ seit 1230 bis 1530 im Anschluß an die spätromanische Schreinplastik des Rhein- und Maaslandes.

<sup>810</sup> Modersohn 1991, S. 94; nicht nur in Bezug auf Egbert 1967 und Martindale 1972.

<sup>811</sup> Vgl. Asemissen/Schweickhart 1994, Kap. 5 (Boccaccio und die Renaissance antiker Malerinnen), S. 57-62; Kap. 3 (Lukas malt die Madonna), S. 37-48; Kap. 2 (Die Götter und die Malerei), S. 27-36; aktuell weiterführend Lecoq 2002 und Sander 2002.

<sup>812</sup> Modersohn 1991, S. 95 u. Abb. 13f.

*nach. Wenn also die Kunst zwecktätig arbeitet, dann auch die Natur, weil in beiden die Reihenfolge der Handgriffe genau entspricht.“<sup>813</sup>*

Für die Natur wie für die Kunst galten oder gelten die vier aristotelischen Kategorien Materie, Form, Bewegungsantrieb und Ziel bzw. Zweck. Zur Analogie des Produktionsprozesses schrieb Aristoteles:

*„Bildhauer, die ein Tier aus Ton modellieren wollen, beginnen zuerst damit, einen festen Kern als Stütze zu nehmen und bilden die Figur um diesen Kern. In gleicher Weise geht die Natur vor.“*

Aristoteles war es auch, der den Lebensatem als Werkzeug der Natur mit dem Schmiedevorgang in Verbindung gebracht hat:

*„... so ist es denn erklärlich, daß die Natur mit dem Atem als einem Werkzeug das Meiste zustande bringt. Denn gerade so wie (...) in der Schmiedekunst der Hammer und der Amboß, so ist es mit dem Atem in den natürlichen Geschöpfen“.*

Hinsichtlich der Rosenromanillustrationen kann der Blasebalg in die Deutung des Atems als Werkzeug mit einbezogen werden, wie das Feuer in der Schmiede für die Ausführung des Werkes unerlässlich ist; nach Aristoteles (De Anima II.4, 416a, 10f.) ist das Feuer als Symbol des Wachstums zu verstehen.<sup>814</sup> Auch das Künstlermotiv des Fragmentarischen und Unvollendeten nimmt Aristoteles für Natura, der Bildhauer des 16. Jahrhunderts durch das „non finito“ in Werk und Portraitaccessoire, für sich selbst in Anspruch. Sie lasse viele Werke halbvollendet liegen, wie der Mensch selbst unfertig, nackt und ohne Kunst nicht lebensfähig sei. Im Gegensatz zu Plato traut Aristoteles Natura jedoch Alles zu, denn sie produziert immer das Bestmögliche. Die „natura naturans“ wird, entsprechend der positivistischen Welterklärung, wörtlich genommen als schöpferisches Prinzip und nicht auf einen Demiurgen übertragen. Natura scheint vergöttlicht in einem Himmelsegment in einer Rosenromanminiatur der Bodleian Library in Oxford. Bittend kniet eine weibliche Gestalt als Personifikation der Kunst vor ihr (**Abb. 133**):

*„Natura stützt als Göttin die aufkommende wissenschaftliche Methode und ist als Personifikation der naturwissenschaftlichen Erkenntnis in mythologischer Überhöhung dargestellt. Die Befreiung von der Umklammerung der Theologie vollziehen Natur und Kunst gemeinsam, und zwar durch das Lehrprogramm der Artistenfakultät von Paris, dort werden seit 1255 die Libri Naturales von Aristoteles gelehrt und dort befindet sich der historische Hintergrund des Rosenromans.“*

---

<sup>813</sup> Ebd. und weiterführend zu Natur als Nachahmerin J. Bialostocki: The Message of Images, Wien 1988, S. 4-68 (The Renaissance Concept of Nature and Antiquity), hier S. 64 u. 67; zur Treibarbeit Minervas Zimmer 1982, S. 35 u. Tf. 11, 2.

<sup>814</sup> Ebd. S. 96 m. Anm.

Die an- und abschließende These, die „*Werkstattbilder der Natur bereiten die Akademiebilder der Renaissance vor*“, wird insbesondere für Vasaris Gründungsbild der Akademie kaum zu widerlegen sein, weil sie zugleich die Schmiede des elementaren Feuergottes ist. Ausgehend vom 13. und 14. Jahrhundert sollte es jedoch noch eine Weile dauern, bis Akademiebilder „*die lehr- und lernbare Seite der Kunst*“ offenbaren und die Rezipienten der Theoretiker vom geistigen Entwurf im Unterschied zu dessen praktischer Umsetzung sprechen werden. Ob diese dann „*vom Gegensatz von Theorie und Praxis*“ getragen werden, wie die Werkstattbilder der Natur, sei hier wie da also ebenfalls dahingestellt.<sup>815</sup> Innerhalb der Darstellungstradition der Goldschmiede sollte sich das Werkstattbild im Themenbereich der Eligiusikonographie schon entwickelt haben. Immerhin kann darauf hingewiesen werden, daß die klassische Entwicklungslinie des Akademiebildes, wie sie schon Winner skizziert hat, bekanntlich mit den Akademien eines Bildhauers beginnt, der gattungsgeschichtlich im Akademie- und Atelierbild auch nach 1531 nicht diskriminiert wurde (**Abb. 134 u. 135**).<sup>816</sup> Über die Bedeutung eines Werkes der gemalten Schmiedekunst für die gemalte Kunsttheorie hat sich Matthias Winner diesbezüglich ganz entschieden geäußert. Demnach wird das „Atelier des Meisters“ als Lehrstätte im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts weitgehend von Akademien ersetzt. Parallel entwickelte sich das „Akademiebild“ als Spielart des „Werkstattbildes“. Vasari gründete nicht nur den „*Erstling aller Kunstakademien, die ‚Accademia del disegno‘; er hat auch das erste echte Akademiebild geschaffen*“.<sup>817</sup> Es kann nicht verwundern, daß Vasaris „Akademiebild“ (**Abb. 189**) in dieser zentralen Bedeutung nur selten mit diesem Schwergewicht im Mittelpunkt der Fachliteratur steht; das künstlerische Ideal des Schmiedes läßt sich mit der konstruierten Künstler- und Gattungsgeschichte von dieser Seite nicht verbinden.

Schon früh nahmen Künstler, etwa Zeuxis und Pygmalion, für Maler und Bildhauer (Plastiker) den Wettstreit mit Natura auf. Der Rosenroman führt das Repertoire der antiken Künstler an, die sich bemühten, der Natur nachzueifern: Parrhasius, Apelles, Myro, Polyklet, Zeuxis (V. 16165-16248) und Pygmalion (V. 20817-21194). Eine Handschrift in Tournai zeigt Zeuxis um 1330 als Plastiker mit einer Statuette vor den krotonischen Jungfrauen, während Pygmalion in einer Pariser oder einer Brüsseler Handschrift jeweils an einer lebensgroßen Figur mit Hammer und Eisen arbeitet.<sup>818</sup> Beide Illustrationen lassen sich ikonographisch prinzipiell mit den Bildhauern und Holzschnitzern der Planetenkinder des 15. und 16. Jahrhunderts vergleichen. In den Rosenroman-Handschriften wiederholt sich darüber hinaus und „*fast stereotyp*“ der Werkstattvergleich zwischen Natura und Pygmalion (**Abb. 136**). Die

<sup>815</sup> Ebd. S. 97; Winner 1962, S. 159-174.

<sup>816</sup> Vgl. Kat. Wettstreit 2002, S. 318-351, Kat. Nr. 110ff.

<sup>817</sup> Winner 1962, S. 158-160 m. Abb.

<sup>818</sup> Modersohn 1991, S. 97 u. Abb. 17f.



Nachahmung besteht im Wettstreit mit der handwerklichen Fertigkeit der Meisterin, deren Arbeitsweise (modus operandi) die Künstler imitieren; Nachahmung der Natur heißt „*Nachvollzug des schöpferischen Vorgangs*“. In diesem Mimesis-Verständnis ist eine Abwendung von der platonisch/neuplatonischen Abbildtheorie festzustellen; Natura ist als schöpferisches Prinzip zu dieser Zeit für Pygmalion und den Künstler jedoch noch ein unerreichbares Vorbild:

*„Denn wie sehr die Kunst sich auch  
mit großem Fleiß und großer Anstrengung bemüht,  
irgendwelche Dinge herzustellen (...),  
ob sie nun zeichnet, malt, schmiedet oder schnitzt (...),  
so wird die Kunst mit all ihren Gebilden  
und Strichen diese doch nicht von selbst gehen,  
leben, sich bewegen, fühlen und sprechen lassen“*  
V. 16035f.

Künstler „haben demnach keine Chance, Natura auf dem Wege der Nachahmung zu erreichen.“ Das Hauptziel der Naturnachahmung ist nicht die formale Übereinstimmung des Kunstwerkes mit dem Gegenstand der Natur, „sondern seine Verlebendigung.“<sup>819</sup> Im 10. Buch seiner "Metamorphosen" erzählt Ovid die Geschichte des Künstlers Pygmalion, der sich in eine von ihm geschnitzte Elfenbeinstatue verliebte, sie zunehmend als lebendiges Werk empfand, sie küßte, sie umarmte und mit dem wachsenden Verlangen nach einer Metamorphose, sie möge leben, auch Geschenke überbrachte. Mit göttlicher Macht ging diese Wahnvorstellung in Erfüllung. Auf die unbewußte Bitte des Bildschnitzers, ausgesprochen während eines Venusfestes, fand er bei seiner Rückkehr die von der Liebesgöttin in ein lebendiges menschliches Wesen verwandelte Statue, heiratete sie und zeugte mit ihr einen Sohn namens Paphos. Als "Schöpfung und Innovation eines lebendigen Wesens" bezog Udo Kultermann auch die Erschaffung Evas in den Pygmalion-"Motivkreis" ein, um mit ihr ganz allgemein auf eine "über Jahrtausende hinweg fruchtbare Filiation des Motivs" zu schließen, welche für "die Intensität einer Grundvorstellung" spricht, "die sicherlich nicht ohne Beziehung des Künstlers und seines geschaffenen Werkes zu denken ist."<sup>820</sup> Aus Ovids Detailfreude bei der Darstellung der Liebeskosen und der hingebungsvollen Verliebtheit des Künstlers gegenüber der vom ihm geschaffenen Statue wurde auf die antike Vorliebe der Skulptur geschlossen, wie sie im Dialog zwischen Sokrates und dem Bildhauer Claiton in den Memorabilia des Xenophon (3, 10, 1ff.) anschaulich wird. Das besondere dieser Kunst bestehe darin, der Statue Leben einzuhauchen, indem man Bewegung in die Starrheit

---

<sup>819</sup> Ebd. S. 97f. u. Abb. 20.

der Formen bringt.<sup>821</sup> Hinsichtlich des frühneuzeitlichen Paragone nicht ohne Interesse ist der klassische Hinweis auf Lysipp, der es *"vom Schmied zum großen Künstler gebracht"* hat.<sup>822</sup> Bevor Lysipp Bildhauer wurde, war er Kesselschmied. Eines Tages hörte er jemanden den Maler Eupompos fragen, wer denn sein Meister und sein Vorbild unter den Vorgängern sei. Eupompos antwortete, indem er auf die Menge in den Straßen zeigte, daß es keines anderen Meisters als der Natur bedürfe. Dieser Dialog führte dazu, daß Lysipp sich der profanen Bronzeskulptur zuwandte (Plinius, Nat. Hist. XXXIV, 61).<sup>823</sup> Das Motiv der Belebung, d.h. eine entsprechende Wirkung auf den Betrachter, spricht schon der Prophet Jeremia für die Bildhauerei und Goldschmiedekunst in der Gegenüberstellung der toten Götzen und des lebendigen Gottes an. Im 10. Kapitel 2-15 schreibt er:

*„So spricht der Herr: Ihr sollt nicht den Gottesdienst der Heiden annehmen und sollt euch nicht fürchten vor den Zeichen des Himmels, wie die Heiden sich fürchten. Denn ihre Götter sind alle nichts. Man fällt im Walde einen Baum, und der Bildhauer macht daraus mit dem Schnitzmesser ein Werk von Menschenhänden, und er schmückt es mit Silber und Gold und befestigt es mit Nagel und Hammer, daß es nicht umfalle. Sie sind ja nichts als Vogelscheuchen im Gurkenfeld. Sie können nicht reden; auch muß man sie tragen, denn sie können nicht gehen. Darum sollt ihr euch nicht vor ihnen fürchten; denn sie können weder helfen noch Schaden tun. Aber dir, Herr, ist niemand gleich; du bist groß, und dein Name ist groß, wie du es mit der Tat beweist. (...) Sie sind alle Narren und Toren; denn dem Holz zu dienen ist ein nichtiger Gottesdienst. Silberblech bringt man aus Tarsis, Gold aus Ufas; durch den Bildhauer und Goldschmied werden sie hergestellt; blauen und roten Purpur zieht man ihnen an, und alles ist der Künstler Werk. Aber der Herr ist der wahrhaftige Gott, der lebendige Gott, der ewige König. (...) Alle Menschen aber sind Toren mit ihrer Kunst, und alle Goldschmiede stehen beschämt da mit ihren Bildern; denn ihre Götzen sind Trug und haben kein Leben, sie sind nichts, ein Spottgebilde; sie müssen zugrunde gehen, wenn sie heimgesucht werden.“*

In der Liebeslehre des Rosenromans ist Natura Vorbild für die Erzeugung von Lebewesen; dies ist der Vorgang, den es nachzuahmen gilt. Die Lehre der Natur, die Genius verkündet, ist die der Fortpflanzung: *„In den Schmiedebildern schwingt daher Sexualsymbolik immer mit.“* Entsprechend lassen sich in vielen Rosenroman-Handschriften des 13. bis 15. Jahrhunderts Illustrationen nachweisen, die ein Paar im Bett zeigen (**Abb. 137**). Aristoteles hatte die Analogie zwischen Kunst und Natur entsprechend auch auf den Zeugungsvorgang bezogen und damit auch die Basis zum Verständnis frühneuzeitlicher Vulkanwerkstätten

---

<sup>820</sup> Kultermann 1987, S. 2-13 m. Lit. (Pygmalion und das Symbol des Künstlers), hier S. 2.

<sup>821</sup> Lecoq 2002, S. 54.

<sup>822</sup> Kris/Kurz 1934, S. 26f.

geleistet, in denen dieser Zeugungsakt durch die Anwesenheit von Venus, z.B. im Vulkantriptychon Maerten van Heemskercks, zum Ausdruck gebracht wird; plakativer in den szenisch erweiterten Ehebruchsszenen von Venus und Mars:

*„Denn der Same bringt etwas in der Weise hervor wie der Künstler das Kunstwerk.“<sup>824</sup>*

Beispielhaft für dieses Kunstverständnis ist die Vulkanwerkstatt Sprangers, in deren Zentrum die Liebesgöttin steht (**Abb. 138a-d**). Es ist nicht sicher, ob der Schmiedegott im Hintergrund einen Schild mit der Zange auf den Amboß hält, den ein jüngerer Gehilfe aushämmert (**Abb. 138b**). Sollte er es sein, dann erscheint er doppelt in der männlichen Gestalt der Hauptszene und wäre überhaupt nur unter dieser Voraussetzung als Mars zu identifizieren. *„Dieser gut gebaute Mann mit rotbraunem Haar und Bart“*, so schreibt Eliska Fuciková, *„ist weit entfernt von unserer Vorstellung des häßlichen hinkenden Vulkans. Da er nackt ist, kann man voraussetzen, daß der Helm auf dem Tisch und der Kürass an der Wand ihm gehören. Der Mann, der zwar die Spitze seiner Lanze schärft, aber alle seine liebesergebene Aufmerksamkeit Venus widmet, könnte Mars sein.“<sup>825</sup>* Daß die Figur nur Vulkan selbst sein kann, wird aus seiner Tätigkeit als Eisen-, Grob- bzw. Waffenschmied sowie aus dem Arbeitsplatz deutlich, auf dem der Helm, Hammer, Zirkel und Punziereisen als Werke des Gold- bzw. Feinschmieds liegen. Die fallende Diagonale vom rechten Arm des Schmiedemeisters verbindet den hinteren Arbeitsraum mit Ofen, wo die kraftaufwendigen groben Arbeiten stehend und mit großen Hämmern ausgeführt werden, mit der Feinarbeit im Vordergrund (**Abb. 138c/d**). Damit ist zunächst eine umfassendere, für diese Zeit aber schon typische Definition der Schmiedekunst gegeben, die sich vom Eisenschmied zum Goldschmied spannt und beider Kunst genauer charakterisiert. Die sexuelle Komponente, die hier von Interesse hinsichtlich der Zeugungskraft des Künstlers ist, der mit Luft (Atem) und Feuer (Lebensfunke) arbeitet, wurde von Spranger mit unübertrefflicher Deutlichkeit als ein Wortspiel zur Anschauung gebracht: das Geschlecht des Schmiedes ist völlig entblößt und er spitzt die Lanze. Amor, der selbst auf einem Amboß sitzt, bereitet sich auf den kommenden Schuß vor; sein linker Arm mit dem Bogen weist auf das Glied Vulkans, die Spitze des Pfeils in seiner rechten Hand auf die Genitalien von Venus, an deren Brust das „Zyklopenauge“ des Gemahls hängt. Dieser ist mit der Anfertigung einer Rüstung beschäftigt, die Venus für ihren Sohn Aeneas gewünscht hatte. Spranger stellt die Anfertigung dieser Waffen in Analogie zum Geschlechtsakt vor. Die Scham der Frau, konkret ihr „Venushügel“, befindet sich über dem Werkstück und der Samen des Mannes scheint sich formal bereits in einer diagonal fallenden Falte der Decke auf dem Hocker des Schmiedes im linken Bildvordergrund zu ergießen. Die steigende Diagonale führt von hier

---

<sup>823</sup> Lecoq 2002, S. 56.

<sup>824</sup> Modersohn 1991, S. 97f. u. Abb. 20.

<sup>825</sup> Kat. Essen 1988, Kat. Nr. 164 (Eliska Fuciková).

auch zur ausladenden Hüfte sowie zur linken Hand von Venus, die einen Zipfel ihres roten Umhangs recht unzweideutig gerafft hat. Hinsichtlich weiterer Interpretationsversuche bezüglich des „göttlichen Künstlers“ sei, um auf den Status des Rosenromans zurückzukommen, an Laktanz bzw. Prometheus erinnert. Für die italienische Hochrenaissance stellten Ficino und Leonardo fest, daß der Mensch nicht die Macht hat, *„auch nur irgend etwas Elementares zu schaffen außer ein anderes Selbst, d. h. seine Kinder.“* Der Künstler maß sich weiterhin an der Schöpfungsfähigkeit der Natur und erkannte sie als „generatio“, nicht aber als „creatio“. <sup>826</sup> Aristoteles sagte:

*„Ein Mensch erzeugt einen Menschen.“* (De Anima II 416a-b) <sup>827</sup>

Für die Künste schrieb Plotin (Enneads 5,8 I):

*„Achtete aber einer die Künste gering, weil sie in ihrem Schaffen die Natur nachahmen, so ist darauf zu sagen, daß auch die Natur andere nachahmt.“* <sup>828</sup>

Für das Motiv der Natura artifex „gab es“, laut Modersohn, *„keine Renaissance.“* Es soll verkümmert sein, weil nun die Vorherrschaft der Kunst über die Natur begann. Deshalb konnte Alberti, der weiterhin von der großen Lehr- und Werkmeisterin spricht, den Künstler gleichzeitig auffordern, diese noch zu übertreffen, damit er wie ein zweiter Gott geschätzt werden könnte. Kris und Kurz bemerkten, daß die Vorstellung von der Künstlerschaft Gottes im Renaissancezeitalter in die von der Künstlerschaft der Natur übergehe, wofür ebenfalls Alberti zitiert wird. Dieser hatte im Blick auf seltsame Marmorgebilde betont, von denen im Zusammenhang der Ehepaarportraits des Braunschweiger Goldschmieds Reiners mit Frau von Ludger tom Ring kurz die Rede sein wird, wo sich inschriftlich allerdings Gott und nicht Natura verantwortlich zeichnet (**Abb. 328a/b**), daß die Natur zuweilen selber zu malen scheine. Als Künstlerin soll Natura die Bühne der Kunstgeschichte durch die Hintertür, *„als Zufallskünstlerin seltsamer Gesteins-, Berg- oder Wolkenformationen“*, betreten haben. Seit der Renaissance *„wird sie nun dargestellt als Nymphe, Anima mundi, Mutter, Amme und Erzieherin, wie Wolfgang Kemp gezeigt hat. Ihre Signifikanten sind Nacktheit und milchspendende Brüste. Die Bestimmung als Natura naturans wurde ihr nicht zugestanden, sondern auf Gott übertragen. (...) Das Motiv der Natura artifex blieb ohne Wirkung auf die Ausbildung der Natura-Ikonographie.“* <sup>829</sup> Im 16. Jahrhundert verschränkte sich der Paragone-Streitpunkt, ob Gott der erste Bildhauer oder erste Maler gewesen sei, *„mit der Frage nach der gattungsspezifischen Prädestination dazu, einem Kunstwerk Leben einhauchen zu können, ihm das zu geben, was nach Xenophons Memorabilien (III, 10, 3-6) das Reizvollste*

<sup>826</sup> Nach Steiner 1991, S. 60.

<sup>827</sup> Modersohn 1991, S. 102, Anm. 41.

<sup>828</sup> Ebd. S. 101, Anm. 19.

<sup>829</sup> Ebd. S. 98; weiterführend Kemp 1974.

sei: *es quasi zu beseelen*.<sup>830</sup> In Benedetto Varchis Meinungsumfrage<sup>831</sup>, abgedruckt im Anhang seiner 1549 erschienen „Due Lezzioni“, entkräfteten der Bildhauer Tribolo und der Goldschmied Cellini die Lebensnähe der Malerei unter Betonung ihres Defizits: das Fehlen dreidimensionaler Leibhaftigkeit. Logischerweise<sup>832</sup> votierten die drei Maler für den Vorrang der Malerei und die vier Bildhauer, abgesehen also von der (doppelten) achten Stimme Michelangelos, für die Bildhauerei, was jede reale historische Hierarchisierung der Kunstgattungen von dieser Seite ausschließt. Pontormo etwa wertete es als größere Kühnheit, einer gemalten flachen Gestalt „spirito“ einzuhauchen; es sei ein Übertreffen der Natur. Kein zweiter Künstler in Varchis Bildbefragung setzt so sehr auf die Wahrheit („verità“) der Skulptur und der Überführung der Malerei als Lügenkunst wie Tribolo. Es gereiche der Skulptur zum Vorteil, daß sie Gegenstand zweier Sinne sei: des Gesichts- und Tastsinnes. Noch bei Berninis Marmorstatue der Wahrheit, die aus dem Tuch enthüllte nackte Verità wird zur Offenbarung skulpturaler Wahrhaftigkeit, ist Tribolos Vorstellung von der Wahrheit der Skulptur virolent.<sup>833</sup> Triboli berief sich gegenüber Varchi auf die Natur, um das Verwerfliche an der Diskrepanz zwischen der planen Malerei und der dreidimensionalen Wahrheit herauszustellen, „*denn die Natur täuscht den Menschen nicht*“. Der Verfechter der Malerei im Libro del Cortegiano (I, XLIX) hatte die Welt als „*von Hand der Natur und von Gott komponierte Malerei*“ bezeichnet. Jedoch nur den Verfechtern der Skulptur „*spielte das im Mittelalter geläufige Bild der Natur als Bildhauerin oder Schmiedin zu; es lebte*“, dies modifizierend zu Modersohn, „*als Metapher der formschaffenden Kraft der Natur weiter*“. Bei Torquato Tasso, Cellini und Giordano Bruno heißt es, daß die Natur skulptiert („*che Natura scolpi*“). Die hohe Bedeutung, die Maler und Bildhauer dem Motiv der Dea Natura beimaßen, erklärt sich aus dem Selbstverständnis des Künstlers als Herausforderer derselben: aus Tribolis Dea Natura (**Abb. 139a**) als freistehendem Schaft eines Brunnenbeckens für Fontainebleau von 1528 (Musée National du Château de Fontainebleau)<sup>834</sup> nach dem Vorbild der Diana Ephesos im Kapitolinischen Museum zu Rom (**Abb. 139b**)<sup>835</sup>, aus Vasaris Dea Natura als privatem Wohnhausfresko neben dem Maler Xeuxis oder aus dem Vorschlag Cellinis, das Bild der Natura als Signet der Florentiner Accademia del Disegno zu führen (**Abb. 140-143**).<sup>836</sup>

<sup>830</sup> Weiterführend Hessler 2002, S. 86-89

<sup>831</sup> Die gerne zitiert, aber nur selten quellenkritisch hinterfragt wird.

<sup>832</sup> Meist unkritisch interpretiert; z.B. Kat. Wettstreit 2002. Zu den „Mißverständnissen“ vgl. Nova 2003, der als Herausgeber Nova/Schreurs 2003 selbst daran beteiligt ist.

<sup>833</sup> Modersohn 1991, S. 89f.; Winner 1968, S. 392ff.

<sup>834</sup> Scalini 1995, Abb. 38.

<sup>835</sup> Flemming 2003, Abb. 4.

<sup>836</sup> Weiterführend zu den Natura-Siegelentwürfen Cellinis vgl. Flemming 2003, Abb. 1-3 sowie 7 zu Vasari, bei dem das offene Feuer ebenfalls eine Hauptrolle spielt (Sala delle arti e degli artisti, Florenz, Casa Vasari). Zu Cellinis Apollo-Siegelentwürfen vgl. Scalini 1995, Abb. 93 sowie Perrig 2003, Abb. 12.

Die Entwürfe Cellinis<sup>837</sup> zählen „zu den *capricci und fantasie derer, die sich anlässlich einer ebenso gründlichen wie grundsätzlichen Erneuerung der Malerzunft, anlässlich ihrer Verwandlung in die Accademia del disegno, auch vom alten und offensichtlich als veraltet wahrgenommenen Wappen trennen wollten. Als Alternative zum geflügelten Rindvieh des Hl. Lukas schlug Cellini zwei Figuren der heidnischen Antike vor: Apollon und die vielbrüstige Diana von Ephesos.*“ Die in einer Raute dargestellte Natur- und Jagdgöttin Diana erscheint auf vier von fünf Federzeichnungen in Florenz, London, Paris und München, die Victoria von Flemming als Siegelentwürfe Cellinis akzeptiert. Die Diana-Versionen in London und Florenz weisen die von Cellini ausgedachte Geheimschrift sowie eine Legende auf, die sich auf die Rückseite erstreckt. Das Blatt mit Apollo, der nur „*ein einziges Mal abgebildet*“ wurde (**Abb. 144**), ist ebenfalls mit einem ausführlichen Kommentar versehen. Sämtliche Entwürfe werden in das Jahr 1563 datiert. Vasari hatte anlässlich der 1562 erfolgten Weihe der von Montorsoli gestifteten Grabkapelle für florentinische Künstler in SS. Annunziata ein Komitee zusammengerufen, das sich mit der Ausarbeitung der zukünftigen Statuten für die Accademia beschäftigen sollte. Die Initiative wurde mit der Approbation der Ordnung durch den Florentiner Hof am 17. Januar 1563 belohnt. Aus einem nur zwei Wochen später, mit Datum vom 1. Februar an Großherzog Cosimo gerichteten Brief berichtet Vasari von der Diskussion über ein neues Wappen; zugleich kündigt er dem Protektor der Accademia ein zum Buch gebundenes Konvolut mit den Entwürfen an. Wolfgang Kemp hat auf Entwürfe anderer Künstler hingewiesen, die sich, soweit bekannt, ausschließlich mit Apollo beschäftigt haben.<sup>838</sup> Die von Mario Scalini publizierte „Apollon-Zeichnung“ wird Cellini nach Ansicht Flemmings „fälschlich und grundlos“ zugeschrieben (**Abb. 145**); sie soll der Siegelentwurf eines anderen Künstlers sein.<sup>839</sup> Als Diana-Apollo-Synthese verbindet diese Zeichnung in jedem Fall beide Grundtypen Cellinis, die keine Verwendung fanden. Die Diskussion um ein Akademie-Siegel entbrannte 1571 und 1572 erneut. Ersetzt wurde das Lukaswappen jedoch erst 1597 durch drei ineinander verschränkte Kränze, der Imprese Michelangelos.

Cellinis anerkannte Federzeichnung zeigt die Personifikation des Disegno als Apoll. Ebenso wie die Diana-Entwürfe verbildlicht er das theoretische und künstlerische Konzept der Accademia. Als auf Initiative Giorgio Vasaris 1563 die Accademia del Disegno ins Leben gerufen wurde, war die Diskussion um den Status der bildenden Künste schon Jahrzehnte im Gange. Aus Leonardos Schriften „*kennen wir die paragone Debatte um die Hierarchie von Malerei und Skulptur, aus der sich schließlich als zentrale Kategorie der disegno herauschälte.*“ Insbesondere Baldassare Castiglione hat 1528 mit Veröffentlichung des

<sup>837</sup> Zu den fünf Siegelentwürfen vgl. Flemming 2002, S. 59ff. u. Abb. 1-3 sowie Nova/Schreurs 2002, Tf. VI-VII; grundlegend für den Goldschmied Calamandrei 1971 u. Kemp 1974 für den Disegno.

<sup>838</sup> Kemp 1974, S. 221.

<sup>839</sup> Flemming 2002, S. 59f. u. Anm. 2f.; Scalini 1995, Abb. 93 (ohne Textkommentar)

„Libro del Cortigiano“ dem Konzept vom disegno als Quelle aller Künste zu großer Popularität verholfen. Den Gedanken kanonisierte etwa 20 Jahre später Benedetto Varchi in seiner „lettione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti“ vor der Accademia Fiorentina. Er erklärte die Zeichnung zum grundlegenden Prinzip beider Kunstgattungen. Die Accademia Fiorentina war 1542 aus der Umbildung der Accademia degli Umidi durch Cosimo I. entstanden, in der auch Künstler wie Cellini bis zum Ausschluß derselben Mitglied waren.<sup>840</sup> Auf diese Akademie bezieht sich der Perseus von Cellini, für dessen Sockelinschriften Varchi verantwortlich war; der genaue Anteil des Philosophen, Dichters, Literatur- und Kunstkritikers am Programm der Skulptur läßt sich nicht bestimmen. Für den Künstler Cellini erhebt die hermaphroditische Symbiose der Skulptur den Anspruch auf Gleichrangigkeit zum Dichter. Schon Cicero berichtet, daß eine Statue der Hermathena über seine eigene Akademie wachte. Davon inspiriert übernahm Marsilio Ficino die Verbindung von Merkur und Minerva für das Emblem seiner eigenen Akademie; das gleiche tat Achille Bocchi in seinem Emblembuch von 1555.<sup>841</sup> Cellinis Apollo trägt einen Bogen in der Linken und einen Köcher auf dem Rücken; die in der Legende erwähnte Schlange windet sich zu Füßen des dynamischen Olympiers. Python, so heißt es in der Beischrift, habe für die Alten den Nebel symbolisiert, der nach der Sintflut auf der Erde geblieben sei. Apollos Sieg über die Schlange sei demnach als der Sieg der Sonne über den Nebel zu verstehen. Im ersten Absatz macht Cellini seinen Apollobegriff als Sonnengott deutlich: *„Der große Planet der Sonne ist allein die Leuchte des Universums, und die Alten und unsere Vorfahren stellten ihn als Apollo dar.“* Zuvor gibt der Plastiker den Siegeltext bekannt: *„Apollo ist das einzige Licht, Cosimo ist Gründer der großen Schule und Herzog“*. Dem Herrscher und Patron der Accademia del Disegno wird als Apoll gehuldigt; die Sonne ist das einzige Licht des Cosmos, Cosimo I. der einzige Führer von Land und Akademie. Das künstlerische Ziel der Gleichsetzung ist die Vergöttlichung des Disegno: *„Und so habe ich ihn gezeichnet, in der Meinung, unsere Accademia del Disegno sei dieses schönen Sinnbilds würdig; denn so wie jener die wahre Leuchte des Universums, so ist der disegno das einzige und wahre Licht aller Handlungen des Menschen in jedem Geschäft.“* Schon Leonardo brachte das Prinzip der Zeichnung mit Göttlichkeit in Verbindung. Der Disegno sei nicht nur eine Wissenschaft, sondern eine Gottheit, welche die Werke des höchsten Gottes wiederhole. Der Gedanke, den Disegno als den ursprünglichen Entwurf Gottes bei der Welterschöpfung zu verstehen, findet sich 1550 auch im „Proemio delle Vite“ bei Vasari, der den göttlichen mit dem künstlerischen Disegno vereinte. Im Siegelentwurf erscheint Apollo-Helios als natürlicher Schöpfergott (Sonne) zugleich in Analogie zur Natur. Der bedeutendste Kommentar der Zeit zur Wappenkunde aus der Feder des Vincenzo Borghini erläutert, daß Adlige normalerweise die Bildzeichen ihrer Wappen nach *„den Werkzeugen ihres ersten Berufs wählten.“* Wappen,

---

<sup>840</sup> Bohde 2003, S. 99f. m. Nachweisen und weiterführender Literatur.

so Borghini weiter, „zeigen in der Regel Kriegswaffen oder auch Werkzeuge der anderen mestiere, je nach der Tätigkeit und den Eigenschaften des Trägers. Ehemalige Soldaten wählen Schwerter, Arbeiter Schaufeln, Dichter Posaunen.“<sup>842</sup> Cellinis Beschäftigung mit den Werkzeugen künstlerischer Tätigkeit belegt sein Entwurf eines Siegels, der zeigt, „daß die Posaune des künstlerischen Ruhms von den Armen herkommt.“ Das Siegelbild vermittelt also zwischen der „techné“ der Hand und der Unsterblichkeit der Dichtung. Cellini versah die Zeichnung Apolls, in Form einer Impresa, mit der Beischrift: „Apoll schuf die Pflanzen, Gräser, Blumen, Tiere, alle Wunder und alles Schmuckwerk der Erde wächst, wogegen der Mensch nach seinem eigenen Entwurf auf der Erde die großen Städte mit ihren erstaunlichen Palästen, Theatern, Tempeln, Türmen, Loggien, Häusern und Brücken errichtet und dann alle diese Bauwerke mit Tierbildern in Marmor oder Metall schmückt. (...) die Alten haben Apoll mit Pfeil und Bogen dargestellt, mit denen er Python tötete, und entsprechend habe auch ich ihn gezeichnet... da sich die Künstler im dauernden Wettstreit mit dem großen Vater Apoll befinden.“<sup>843</sup> Unabhängig von dem Thema der Gewalt im Werk Cellinis, welcher sich an dieser Stelle abzeichnen soll, weil, laut weiterem Kommentar Cellinis, alle schöpferisch tätigen Menschen versuchen, ihre „Figuren zu besiegen und zu beherrschen“, wird im Hinblick auf Natura deutlich, daß Helios-Apollo (ein Gott) an ihre Stelle treten kann, der die Pflanzen und Tiere nunmehr geschaffen hat; die Analogie zur kulturellen Entwicklungsgeschichte des Menschen wird außerdem direkt ausgesprochen. Cellinis Naturverständnis geht aus dem zweiten Siegelentwurf nach dem Vorbild der Diana Ephesus hervor. Es ist ähnlich aufgebaut wie das Münchner Blatt mit dem Apollo Siegel. Im oberen Teil das Siegelbild und darunter ein erläuternder Text. Zwischen beide Bereiche ist ein zweizeiliges Alphabet eingeschoben, das oben Buchstaben und darunter Werkzeuge zeigt, „die wohl vor allem bei Goldschmieden Einsatz finden“ und in der Form den Buchstaben ähneln („Werkzeugalphabet des Goldschmieds“).<sup>844</sup> Im Text unter dem Hieroglyphen-Alphabet propagiert Cellini Natura als Siegel oder Imprese der Akademie. Zum einen deklariert er, daß der „disegno origine e principio di tutte le azzioni dell’uomo“ sei, zum anderen preist er die „Iddea vera della Natura“ als die einzige Dienerin Gottes. Hierbei bezieht er sich auf die Schöpfung des Menschen, den Gott nach seinem Ebenbild aus Erde skulptiert hat (sculpi) und auf die Vielbrüstigkeit der Göttin, mit der die Alten anzeigen wollten, daß sie die Mehrerin von allem sei. Der Löwe ist auch Bestandteil der Imprese der Accademia Fiorentina, die von der Accademia degli Umidi übernommen wurde; die Schlange spielt auf den Herzog an.<sup>845</sup> Ohne Kommentar parallelisiert Cellini den disegno „als den

<sup>841</sup> Cole 2003, S. 52 mit Nachweis der Standardliteratur.

<sup>842</sup> Ebd. mit Nachweis der Quelle.

<sup>843</sup> Ebd. S. 54-56 weiterführend und mit vollständiger Erörterung.

<sup>844</sup> Zum Alphabet-Entwurf siehe Collareta 2003, Abb. 1

<sup>845</sup> Bohde 2003, S. 114; weiterführend zu den Siegelentwürfen Cellinis nochmals Calamandrei 1971, hier S. 144 sowie zum Disegno Kemp 1974, hier S. 224.



*Ursprung allen menschlichen Schaffens mit der Natur als Nährerin Aller und Helferin des Schöpfergottes, ohne – wie bei dem Apollo-Siegel – zu sagen, daß die Göttin und der disegno einander entsprechen. Wird dort Apollo zum Gott des disegno, bleibt Diana Göttin der Natur. Cellini erwähnt lediglich, daß die Akademiker gleichermaßen im disegno sowie darin geübt und begabt seien, sich über die Werke der Natur auszulassen, d.h. Naturkunde als Grundlage der Zeichnung zu betreiben.“* Disegno und Natura gehen für Daniela Bohde „nicht ineinander auf, sondern stehen in einer ungeklärten Parallelität nebeneinander. Man fragt sich, ob nicht viel eher der Schöpfergott selbst und nicht seine Dienerin das Vorbild für die Akademiker sein sollte. Genau in diesem Sinn hat Cellini im anderen Siegelentwurf ja auch Apoll zu einem Schöpfergott gemacht.“<sup>846</sup> Im Hinweis auf die Rosenromanillustrationen, d.h. vor dem Hintergrund der gemalten, spätmittelalterlichen Theorie der Schmiedekunst, erweisen sich das „Problem, um das Cellini offensichtlich ringt“, sowie die „Frage, worin sich eigentlich genau Natur und Kunst gleichen“, als Kinder der modernen Kunstgeschichte. Dies ist keinesfalls unabhängig davon, daß Wolfgang Kemp eine enge Beziehung zur „natura naturans“ und eine völlige Vernachlässigung der „natura naturata“ bei Cellini feststellen konnte, während Vasari die Epheseische Diana mehr dem Bereich der natura naturata zuordnete, aus dem der Künstler auswählen muß. Cellini konzentriert sich also auf die hervorbringende Natur, „doch wird mit keinem Wort ausgeführt, wie sie vorgeht und in welcher Art sich die Künstler auf sie beziehen sollen.“ Nochmals gibt Bohde die Erklärung selbst: „Lediglich bei dem Apollo-Siegel“, wo es in dieser Bedeutung ja auch nötig ist, „erwähnt Cellini, daß der Gott Pflanzen und Tiere auf der Erde hat wachsen lassen, wo nun der Mensch Gebäude, Statuen, Gemälde und Goldschmiedewerke herstellt.“<sup>847</sup> In alter Tradition Naturas als Künstlerin in Analogie zu Gott genügte für den zweiten Entwurf des Gold- und Bronzeschmiedes der Hinweis, daß die Meisterin skulptiert. Wie Giordano Bruno später sagen sollte: „Am Werkzeug erkennen wir den Künstler“ (Ex instrumento artificem).<sup>848</sup> Im ersten Entwurf besitzt Natura keine Arme. Die Ruhmestrompeten gehen stattdessen direkt von den Schultern aus, die selbst Masken sind. Der Ruhm des Künstlers resultiert ganz wörtlich aus der Arbeit der Arme und Hände, die durch die „trompe della fama“ ersetzt werden; dabei ist die Zeichenkunst Mutter aller menschlichen Handlungen und die „idea della natura“ die große Nährerin.<sup>849</sup>

„Die Malerei“, so definierte Cellini am Ende seines Briefes an Varchi<sup>850</sup>, „ist nichts anderes als ein Baum oder ein Mensch oder eine andere Sache, die sich in einer Quelle spiegelt. Der

<sup>846</sup> Bohde 2003, S. 114f. u.a. zum Vergleich der Natura-Siegel-Entwürfe.

<sup>847</sup> Kemp 1974, S. 229ff.; Bohde 2003, S. 116.

<sup>848</sup> Giordano Bruno: De imaginum, signorum, et idearum compositione, Frankfurt 1591, S. 15; zitiert nach Cole 2003, S. 48.

<sup>849</sup> Bohde 2003, S. 115f.

<sup>850</sup> Die Vernachlässigung der Goldschmiedekunst führte zu fatalen, aber gängigen Fehlteilen.

*Unterschied, der zwischen der Skulptur und der Malerei besteht, ist so wie derjenige zwischen einem Schatten und der Sache, die den Schatten wirft.*“ Die Skulptur sei der Malerei dabei siebenfach überlegen, weil sie nicht eine, sondern acht Ansichtsseiten habe. „*Ich sage*“, so Cellini, „*daß die Bildhauerei (scultura) unter allen Künsten des disegno die siebenmal größere ist, weil eine der Skulptur angehörende Statue acht Ansichten haben muß und alle müssen von gleicher Güte sein.*“ Zwar hatte in früheren Paragone-Debatten schon Leonardo darauf verwiesen, daß eine Skulptur auch rückwertig zu betrachten sei, sie also zwei Ansichtsseiten hätte, doch der von Cellini formulierte Anspruch, „*als Bildhauer eine Kunst auszuüben, die derjenigen der Maler siebenfach überlegen sei, war neu und in so provokanter Form noch nie geltend gemacht worden.*“ Für Stefan Morét erklärt „*sich leicht*“, wie Cellini zu seinen acht Ansichtsseiten kam: Es sind die vier Ansichtsseiten eines Blockes oder eines Sockels und die jeweiligen Diagonalen. Sicherlich spricht sich aus der Vorstellung der Überlegenheit „*das gesteigerte Selbstbewußtsein des erfolgreichen Künstlers*“ aus, „*der als Goldschmied, Medailleur und Bronzesculptur eine Reihe bedeutender Kunstwerke für hochgestellte Auftraggeber geschaffen hatte, darunter der Papst und der König von Frankreich.*“ Ebenso fällt die Umfrage Varchis in die Zeit, in der Cellini im Auftrag Herzog Cosimos I. bereits am Perseus arbeitete, mit dessen Ausführung er bald nach der Rückkehr vom französischen Hof im August 1545 betraut wurde. Allerdings hat Cellini seine theoretische Idee der acht Ansichtsseiten weder am Wachsbozzetto, dem ersten Präsentationsmodell, noch am Bronzmodell entwickelt, das sich ebenfalls im Bargello erhalten hat. Beide Modelle „*entsprechen perfekt der Forderung Cellinis, daß eine Skulptur acht gleich gute Ansichtsseiten haben müsse. Dies hat bereits Pope-Hennessy und kürzlich Johannes Myssok zu der Schlußfolgerung veranlaßt, Cellini habe seine theoretischen Ideen am Bozzetto des Perseus entwickelt.*“ Ein Widerspruch von Morét, dessen Thema der „Paragone im Spiegel der Plastik“ ist, läßt sich nicht finden.<sup>851</sup> John Pope-Hennessy meinte, zusammen mit dem überwiegenden Teil der Kunstgeschichte, die frühneuzeitliche Goldschmiedekunst sogar im Falle Cellinis übergehen zu können. Kaum erklärbar wird deshalb weiterhin übersehen, was mit Warncke 2001 schon publiziert und abbildlich noch rechtzeitig vor der Entwendung der bis dahin einzigen erhalten und unbestrittenen Goldschmiedarbeit Cellinis veranschaulicht worden ist: die Allansichtigkeit der manieristischen Plastik führt als Theorie der acht Ansichtsseiten auf die Konzeption der Saliera für Franz I. zurück (**Abb. 95**) und wurde von Cellini mit dem Perseus, dies gilt ebenso

---

<sup>851</sup> Morét 2002, S. 203-205 läßt die Goldschmiedekunst, analog zum gesamten Projekt und darüber hinaus stellvertretend für die meisten Kunsthistoriker, die ernsthaft vorgeben, sich mit Cellini zu beschäftigen, völlig außer Acht. Im Gegensatz dazu sind Prater 1988 als Ausgangspunkt für den Paragone, Scalini 1995 als Künstler-Monographie eines Goldschmieds u. Warncke 2000 für den kunsthistorischen Status eines frühneuzeitlichen Goldschmiedewerks und die Stellung des Goldschmieds im System der Künste relevant.

für die innovative Sockelgestaltung der Skulptur, ins monumentale Format übertragen.<sup>852</sup> Die Ansichtsseiten des Goldschmiedewerkes leiten sich aus der Funktionsperspektive eines mobilen Tafelaufsatzes ab, der auf der Mitte des Tisches platziert wurde; nur die Saliera bestätigt zudem die Auffassung Cellinis, daß die Praxis älter als jede Theorie ist. Für Cellini verlieh die Vielansichtigkeit (*molte vedute*), im späteren Glauben an 40 oder über 100 mögliche Ansichten einer Skulptur, selbiger den Nimbus des Außerordentlichen. Im Brief an Varchi ging Cellini zwischen 1547-1549, im Gegensatz zum späteren Traktat über die Skulptur, das zwei Jahrzehnte später entstanden ist, noch und nur von acht Ansichtsseiten aus, um auf die siebenmal bessere Skulptur hinzuweisen. Dies führt zur Goldschmiedekunst zurück, für die, als plastische Kunstgattung, Varchis Schlußfolgerungen unter Berücksichtigung sämtlicher Paragone Argumente zu beachten bleiben. Trotz aller Unterschiede bleiben Skulptur und Malerei prinzipiell dem gleichen Ziel der künstlichen Naturnachahmung verpflichtet; als Gradmesser verliert der subjektive Manierismus die Natur nicht aus den Augen, auf die sich seine Kritiker in den nächsten Jahrhunderten gerne berufen haben. Die Wege der Realisierung differieren in beiden künstlerischen Medien an erster Stelle materiell und technisch, was unwesentliche akzidentielle Unterschiede sind. Beide Künste gründen im Disegno und sind einander in ihrer Nobilität ebenbürtig. Dies darf bei aller Paragone-Debatte in der modernen wissenschaftlichen Literatur, die mit Vorliebe den Malern verfällt, nicht vergessen werden. Gleiches gilt für jegliche „Nobilität“, die mancher gelehrte Kunstfreund oder Mäzen den bildenden Künstlern gerne zuerkannte und die als solche insbesondere von den Malern des 16. und 17. Jahrhunderts in Wort und Bild, mit wenigen Ausnahmen, positiv propagiert wurde (*Apellestopos* usw. usw.). Die Dialektik zwischen Natur und Kunst, die in allen Siegelentwürfen Cellinis betont wird, führt programmatisch zum Deckenfresko des Florentiner Studiolo (**Abb. 146**), das von Natura und Prometheus als Repräsentant der Kultur bekrönt wird (**Abb. 147**); dies gilt insbesondere für die Mediceischen Goldschmiede Cellini und/oder Bylivelt, deren Hofwerkstätten hier als Repräsentant der Goldschmiedekunst abgebildet sind (**Abb. 96**).

---

<sup>852</sup> Prater 1988 meint den künstlerischen Aufstieg des Goldschmieds zum Bildhauer zu behandeln; tatsächlich beschreibt er eine weitere Etappe des Aufstiegs der Bronzeskulptur auf der Basis der Goldschmiedekunst, der in Florenz mit Ghiberti einsetzt.

#### 4. Die Gaben des Prometheus

In der Ikonographie der Erschaffung des Menschen begegnet seit dem 4. Jahrhundert *„gelegentlich die Sonderform“* einer Darstellung Gottes als Künstler, die allerdings *„stets die Ausnahme“* bleibt. Unter den frühesten christlichen Bildwerken tritt Gott als Plastiker auf. Stadtrömische Sarkophagreliefs des 4. Jahrhunderts illustrieren die Bibeltex te „Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn“ bzw. „Da machte Gott der Herr den Menschen aus Erde vom Acker und blies ihm den Odem des Lebens in seine Nase. Und so ward der Mensch ein lebendiges Wesen“ (Gen 1,27 bzw. 2,7).<sup>853</sup> Als Einzeldarstellung zwar nur selten ins Bild gesetzt, findet sich die modellierende Formung Adams durch Gott häufig als Baustein einer mehrphasigen Illustration, die zwischen Formung, Beleb ung und Beseelung unterscheidet; hier knüpft die christliche an die pagane Prometheus-Ikonographie an. Die ägyptische, möglicherweise alexandrinische Cotton-Genesis vom Ende des 5. Jahrhunderts (London, British Library) sollte die Ikonographie der Erschaffung Adams bis zu Michelangelo „entscheidend prägen“. Als besonders getreue Wiedergabe der zerstörten Szenen der Handschrift gelten die Genesis-Mosaiken der Vorhalle von San Marco in Venedig aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Sie zeigen die Formung Adams aus einem graublauen Schöpfungsmaterial und seine anschließende Beleb ung durch ein geflügeltes männliches Seelenfigürchen, daß Gott auf seine Brust pflanzt (**Abb. 148a/b**).<sup>854</sup> Auf römischen Sarkophagen wird der Vorgang der Erschaffung des Menschen meist in drei Phasen gezeigt, bei denen sich der *„Titan Prometheus allerdings lediglich für die erste, nämlich die Formung des Menschen aus Ton, direkt verantwortlich zeichnet.“* Die Darstellungen dieser ersten Phase *„zeigen zwar häufig Prometheus bei der plastischen Formung seines Geschöpfes“* bzw. seiner Statuette (modello), die ihn im Zuge seiner Anthropologisierung im Mittelalter auch zum ersten Plastiker macht, *„doch oft wird auch nur gezeigt, wie der Titan in Richtung seines Geschöpfes gestikuliert oder sich ihm zuwendet.“* Für die anschließende Beleb ung und Beseelung des Menschen ist Prometheus nicht mehr zuständig. Hierzu bedarf es *„des Eingriffs der Götter“*. Ein nach 150 n. Chr. entstandenes Sarkophagrelief (Madrid, Prado) zeigt die Beseelung der prometheischen Statuette, der die Schützerin der Handwerke und Wissenschaften die Seele in der traditionellen Form des Schmetterlings in den Kopf einpflanzt (**Abb. 149**).<sup>855</sup> Auf dem Prometheus-Sarkophag in Rom fertigt der Menschenbildner mehrere Figuren an, die von Minerva beseelt bzw. belebt werden. Die Prometheus-Minerva-Gruppe hält sich noch bei Vasari an das gleiche Konzept der Gegenüberstellung, das in der Antike auch für die Hephaistos-Tetis-Gruppe benutzt wurde (**Abb. 150a/b**). Der Prometheus-Sarkophag im

<sup>853</sup> Sander 2002, S. 71 u. Anm. 4 mit Literatur und Werknachweisen.

<sup>854</sup> Ebd. S. 71f. u. Abb. 1f.

<sup>855</sup> Ebd. S. 72, Anm. 9 m. Lit. u. Abb. 3.

Louvre zeigt die Szene schließlich unter Berücksichtigung einer legendären Version des Feuerraubes, unter Mitwirkung von Helios/Apoll (Abb. 151a/b).

Prometheus (der „Vorausdenkende“) ist Sohn des Titanen Iapetos und der Okeanide Klymene oder der Themis/Gaia, Bruder des Atlas, Menoitios und Epimetheus, Vater des Deukalion (Hes. Theog. 507ff; Aisch Prom. 18 u. 209f.; Apollod. Bibl. 1-3). Während die übrigen Titanen mit rein physischer Kraft die Herrschaft von Zeus zu stürzen versuchen, kämpft Prometheus mit geistigen Waffen, List und Schlaueit, gegen den Göttervater. Anlässlich eines Opfers in Mekone versucht er Zeus zu überlisten, indem er ihm das gute Fleisch und die Eingeweide in einem Rindermagen versteckt und die Knochen in glänzender Fetthaut verhüllt zur Wahl stellt. Zeus wählt die Knochen und entzieht dem Menschen zur Strafe für das minderwertige Opfer das Feuer. Prometheus (der Vorausdenkende, Vorauswissende) trägt wie sein Bruder Epimetheus (der nachträglich Erkennende) einen sprechenden Namen. Im Pandora-Mythos schimmert bei beiden das Märchenmotiv vom ungleichen Brüderpaar durch; vielleicht sind sie als göttliches Ahnenpaar des Menschen zu verstehen. Prometheus galt vielfach als Schöpfer des Menschengeschlechts, der aus Lehm und Wasser Männer und Frauen geformt habe (Paus. 10,4,4; Ovid, Met. 1,82ff.; Juven. Sat 14,35; Apollod. Bibl. 1,7,1). Immer wurde er als Freund und Wohltäter des Menschen angesehen. Der Sohn eines Titanen und einer mächtigen Göttin nahm, wie Eros, eine Mittelstellung zwischen Göttern und Menschen ein. Als Wohltäter erweist sich Prometheus, indem er dem Menschen nicht nur das Feuer, sondern alle Künste, geistige und körperliche Fertigkeiten, kurz gesagt die ganze Kulkur brachte (Aisch. Prom. 436-506); hier liegt eine Analogie zu Vulkan und Athene begründet. In Athen verehrten die Handwerker, besonders die etablierten Töpfer, Prometheus als ihren Schutzpatron, bevor Hephaistos als Meister der Metalle an seine Stelle bzw. Seite trat. Die zu Ehren des Prometheus alljährlich gefeierten „Promethia“ waren mit einem Fackellauf verbunden, bei dem man neues Feuer vom Prometheus-Altar im Wettlauf in die Stadt brachte. Unter den Göttern steht Prometheus dem Hephaistos durch die enge Beziehung zum Feuer und dem Hermes durch seine Schlaueit nahe. Gott hat den Menschen gemacht und Prometheus ihn geformt. Da Zeus dem Menschen das Feuer vorenthielt stahl es der Titanensohn Prometheus, je nach Überlieferung, aus dem Himmel, vom Wagen des Helios oder eben aus der Schmiede des Hephaistos, brachte es dem Menschen und lehrte ihn Kultur, d.h. Wissenschaften und Künste (Hesiod, Aischylos). Laktanz und seine Darstellung in den „Göttlichen Unterweisungen“ haben die Vorstellung von Prometheus als Künstler nachhaltig geprägt. Das XI. Kapitel (De animantibus, homine, Prometheo, Deucalione, Parcisi) der kurz nach 300 n. Chr. verfaßten „Divinae Institutiones“ endet mit dem Höhepunkt der Schöpfung:

*„Danach schuf er (Gott) sich selbst ein sichtbares Abbild (simulacrum), geistbegabt, d.h. nach der Form seines Bildes, einer Form, die nicht perfekter sein kann: er formte den Menschen aus dem Schlamm der Erde (ex limo terrae); deshalb also ist er Mensch benannt, weil er aus Erde gemacht ist.“*

Die wenig wahrheitsliebenden paganen Dichter hätten dagegen folgendes berichtet:

*„Sie sagten nämlich, daß der Mensch von Prometheus aus Lehm (de luto) gemacht sei. In der Sache lagen sie nicht falsch, aber mit dem Namen des Künstlers (artificis).“*

Wie konnte Prometheus aber einen Menschen machen, wo er doch selbst von Japetus gezeugt (natus est) worden sei? Gar nicht:

*„Wenn er ein Mensch war, konnte er einen Menschen zeugen (generare), machen (facere) konnte er ihn nicht.“<sup>856</sup>*

Im XXV. Kapitel (De aureo saeculo; de simulacris ac Prometheo, qui primus hominem effigiavit) erweiterte Laktanz, der Gott also einen Künstler, d.h. Plastiker nennt, seine Deutung im Rahmen einer kultur- und religionsgeschichtlichen Perspektive, welche die Entstehungsgeschichte der Künste ausgehend von der Plastik betrifft:

*„...so wie Gott der Vater des Menschen ist, so ist der Mensch Urheber des Abbildes (simulacri). Töricht und geistlos ist daher derjenige, der anbetet, was er selbst verfertigt hat. Begründer dieser verabscheuungswürdigen und ungebührlichen Kunstfertigkeit war Prometheus, der Sohn des Japetus, Oheim des Juppiter. Als nämlich Juppiter gleich nach Erlangung der Oberherrschaft sich zum Gott zu erheben und sich zu Ehren Tempel erbauen zu lassen gedachte, suchte er nach einem Künstler, der die menschliche Gestalt im Bilde auszudrücken vermochte (humanam figuram posset exprimere). Da trat Prometheus auf, der das Abbild des Menschen (hominis effigiem) aus fettem Lehm (de pingui luto) gestaltete, und zwar so wahrähnlich und lebensnah (verisimiliter), daß die Neuheit und Feinheit dieser Kunst einem Wunder gleichkam. Darum haben ihn seine Zeitgenossen und nachher die Dichter für den Bildner (fictorem) des wahren und lebendigen Menschen ausgegeben; auch wir sagen, sooft wir kunstreich gefertigte Bilder (fabrefacta signa) loben wollen, sie würden leben und atmen. Prometheus war also der Urheber der künstlichen Abbilder (auctor fuit fictilium simulacrorum); die nachfolgenden Künstler meisselten auch Bilder aus Marmor und gossen sie aus Erz. Im Verlauf der Zeit kam dann noch der Schmuck aus Gold und Elfenbein hinzu, so daß nicht mehr bloß die Ähnlichkeit, sondern auch der Glanz und Schimmer die Augen betörte. So ließen sich die Menschen von der Schönheit verlocken, und vergaßen dabei die wahre Herrlichkeit (pulchritudo – majestas). So kam*

---

<sup>856</sup> Der folgende Abschnitt referiert die Ergebnisse von Steiner 1991, hier S. 28 mit Nachweisen.

*es, daß sie sich statt des Empfindenden das Empfindungslose, statt des Vernünftigen das Vernunftlose, statt des Lebens das Unbelebte zur Verehrung und Anbetung erwählten.*<sup>857</sup>

Laktanz bezeichnet mit „limus“ ausschließlich die elementare Erschaffung des Menschen durch Gott, bzw. eine Art Urstoff (Gen 2.7), den Gott *„nach dem Bild seiner Ähnlichkeit formte und ihm Leben einhauchte.“* Mit „lutum“ ist dagegen jener Ton gemeint, mit dem der menschliche Künstler oder Plastiker arbeitet. Er wird ausdrücklich als eine weiche und formbare Masse, als geistloses Material und nicht als elementarer Urstoff beschrieben. Der Feuerraub wird weder funktional, hinsichtlich der Belebung, noch kulturgeschichtlich als Wohltat am Menschen erwähnt, womit sich Laktanz *„natürlich“* gegen eine alte, geläufige ägyptische Vorstellung vom Bildhauer wandte; sie besagt, *„daß er der sei, der am Leben erhalte.“* Ohne die Belebung durch das Feuer wird die promethische Schöpfung *„materialiter als Artefakt“* ausgewiesen. Laktanz setzt unterschiedliche Bildbegriffe ein, um Artefakt und wahre Schöpfung zu kennzeichnen. Hat Gott den Menschen nach dem Bild seiner Ähnlichkeit (ad imaginem similitudinis) erschaffen, so fertigte Prometheus seine Werke (simulacra) nach der Gestalt (figura) und dem Bildnis oder Abbild (effigies) des Menschen selbst.<sup>858</sup> In der Tradition von Laktanz verwenden Isidor von Sevilla, die Libri Carolini, Ado von Vienne oder Hrabanus Maurus den Begriff „lutum“ für das promethische Schöpfungsmaterial ohne das Feuer oder den Feuerraub in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Ein letzter Aspekt bei Laktanz, der bei Filippo Villani wiederbegegnen wird, betrifft abermals die täuschende Lebensechtheit der Kunstwerke, deren „Lebendigkeit“ allerdings nicht magisch, sondern psychologisch oder rezeptionsästhetisch aus der leicht erregbaren Phantasie der Leute abgeleitet wird. Laktanz zitiert die Verse des römischen Satiriker Lucilius, der ebenfalls die Bewunderung des Volkes für scheinbar lebende Kunstwerke als Aberglauben geißeln wollte:

*„Grause Gespenster, des Faunus und Numa Pompilius' Erfindung,/ Wecken ihm Furcht und Grauen, als wären sie wahr und lebendig./ Wie von Bildern aus Erz bedünkt unmündigen Kindern,/ Daß sie leben und atmen, so dünken alle Gebilde/ Dieses als wahr; sie legen Verstand in die ehernen Bilder,/ Werke der Maler und Künstler, nichts Wirkliches, lauter Gespinste.“*

Der überwiegende Teil der heidnischen Autoren, die von Prometheus als Menschenbildner berichteten, stellte sich die Erschaffung als eine Mischung der Elemente vor. Das Feuer als Ursprung von Lebenskraft und Seele, nicht als ein Element, ist das Ergebnis einer Spiritualisierung der hauptsächlich griechischen Auffassungen von Hesiod, Aischylos und Platon, *„bei denen das Feuer, allgemein gesagt, das den Menschen notwendige*

---

<sup>857</sup> Ebd. S. 29f..

<sup>858</sup> Ebd. S. 31 u. Anm. 3

*Lebenswissen symbolisierte.*“ Noch bei Apollodor stehen Menschenbildung und Feuer unverbunden nebeneinander:

*„Prometheus formte die Menschen aus Wasser und Erde und gab ihnen das Feuer, das er, verborgen vor Zeus, in einem Fenchelrohr stahl.“*

Vermutlich war Phaedros der erste, der Feuerraub, Menschenbildung und Belebung in einen inneren Zusammenhang brachte. Von den späteren lateinischen Autoren berichten Servius und Fulgentius vom Feuerraub im Zusammenhang mit Minerva. Fulgentius verstand Prometheus etymologisch als die göttliche Vorsehung, Minerva allegorisch als himmlische Weisheit und ebenso das Feuer als die göttlich inspirierte Seele.<sup>859</sup>

Ungeachtet der Verwandtschaft des jüdisch-christlichen und des paganen prometheischen Schöpfungsmythos, die gemeinsam auf ägyptisch-orientalische Vorstellungen zurückführen, betonte schon die frühe Kirche den grundlegenden Unterschied zwischen dem biblischen Schöpfergott und Prometheus. In einer Fußnote weist Jochen Sander darauf hin, daß die *„Vorstellung von Prometheus als Schöpfer des Menschen, genauer als des sein Geschöpf mit Feuer Belebenden“*, in den Ovide moralisé-Illustrationen des 14. Jahrhunderts erscheinen wird. Ob Prometheus *„hier allerdings in typologischem Sinn als Präfiguration des wahren Gottes verstanden werden darf, wird von Steiner 1991, S. 111ff., entschieden in Frage gestellt.“*<sup>860</sup> Das Feuer und der Feuerraub des Prometheus finden bei den spätantiken und frühmittelalterlichen lateinischen Autoren *„nie einen genuin technologischen oder kunsttheoretischen Aspekt.“* Der technologische Aspekt bei Hesiod, Aischylos und Platon wird demnach ausgelassen; der kunsttheoretische Aspekt des Feuers wird erst im 15. Jahrhundert Beachtung finden. Bis dahin bleibt das Feuer, wenn es berücksichtigt wird, die *„Allegorie der Seele bzw. des göttlichen Anteils im Menschen.“* Die *„Mythologeme von Menschenbildung und Beseelung durch das himmlische Feuer“* finden bis zum 15. Jahrhundert keine gemeinsame Anwendung *„auf den bildenden Künstler und auf ein Werk der bildenden Kunst.“* Weil die Behandlung des Feuers als Symbol von Seele oder Geist von der Erzählung der Menschenbildung getrennt blieb, die weiterhin als künstlerischer, nicht als schöpferischer Akt verstanden wurde, was die kirchenväterliche Ablehnung der Götzenbilder und die niederrangige Bewertung der mechanischen Künste spiegelt, konnte der Feuerbringer Prometheus *„schon früh, d.h. im 12. Jahrhundert bei Alexander Neckham, zum Sinnbild des Gelehrten werden.“* Neckam ist das erste bekannte historische Beispiel eines Mannes, *„der sich nachweislich selbst als ‘neuer Prometheus’ bezeichnete, bevor dies Giovanni Boccaccio im Proömium seiner ‘Genalogien der Götter’ für sich in Anspruch*

---

<sup>859</sup> Ebd. S. 32f. mit Quellennachweisen.

<sup>860</sup> Sander 2002, S. 72 u. Anm. 12.



nahm.<sup>861</sup> Neckham verband mit seiner Schrift „Corrogationes Promethei“ und mit dem Vergleich eine Aufklärungsabsicht, die dazu dienen sollte, „*Ungebildete in vielem zu unterrichten*“. Diese Auslegung der Prometheusfabel, „*aus rohen Klötzen gebildete Leute zu machen*“, findet sich im 12. Jahrhundert auch bei Vinzenz von Beauvais und Petrus Comestor.

Die „*ersten nachantiken Darstellungen des Prometheus in der bildenden Kunst*“ sind Illustrationen zweier illuminierten Ovide-moralisé-Handschriften des 14. Jahrhunderts, die einen neuen Bildtyp repräsentieren. Fol. 1 der Pariser Handschrift (BN, Ms. 871) ist in vier gleichgroße Einzelbilder unterteilt (**Abb. 152**). Im linken Bild der unteren Reihe steht neben einer männlichen Gestalt der Name Prometheus. Er beugt sich zu einer am Boden liegenden nackten Gestalt herunter und hält mit seiner Linken in einer Gebärde des Aufrichtens einen Arm des Geschöpfes, während er eine lodernde Fackel in seiner Rechten darüber hält. Die etwa 25 Jahre früher, um 1350 entstandene Illustration der Lyoner Handschrift (Bibl. De la Ville, Ms. 742, fol. 1), bestätigt (**Abb. 153**), „*daß es sich bei der Fackel um das Feuer handelt, mit dem der von Prometheus geformte Mensch belebt werden soll*.“ Prometheus, gewandt wie ein Philosoph, berührt hier mit der brennenden Fackel das Gesicht des Menschen. Das entsprechende allegorische Bild ist eine Umsetzung von Gen. 2,21f., der Erschaffung Evas.<sup>862</sup> Die Illustrationen des Ovide moralisé stellen weiterhin eine Analogie von menschlicher Geschichte zur göttlichen Geschichte der Schöpfung her, ohne einen wirklichen typologischen Bezug von Prometheus und Schöpfergott zu beabsichtigen. Der „wahre Prometheus“ ist als der christliche „*deus verus et omnipotens*“ zu begreifen und wird deshalb bei der bibelkonformen Erschaffung gezeigt. Der zweite Prometheus, vergleichbar dem „Prometheus duplex“ Boccaccios, ist dagegen ein historischer Prometheus, dessen besondere Weisheit zu einer Vergöttlichung bei den Heiden geführt hätte. So argumentierten Arnulf von Orléans (*Allegoriae super Ovidii Metamorphosin*) oder Giovanni del Virgilio, dessen Ovidkommentar (1322-23) durch Arnulf und Johannes von Garlandia inspiriert ist. In einer Kombination aus historischer und etymologisch-allegorischer Methode legte Giovanni del Virgilio die von Ovid berichtete Menschenbildung des Prometheus wie folgt aus:

*„Aber unter Prometheus verstehe man einen Philosophen, der darüber philosophierte, daß der Mensch aus Erde gemacht sei und daß er mit einer vom Himmel stammenden Seele belebt sei. (...) Und man beachte, daß Prometheus so interpretiert wird: pro d.h. provisio oder Vorsehung, me d.h. mentis oder des Geistes und theus d.h. divine oder des göttlichen. Deshalb heißt Prometheus Vorsehung des göttlichen Geistes.“*

---

<sup>861</sup> Steiner 1991, S. 34f.

<sup>862</sup> Ebd. S. 115 u. Abb. 1f.

*Die Verbreitung der historischen Deutung ist im Mittelalter beispielsweise für Vinzenz von Beauvais (Speculum historiale) und Petrus Comestor (Historia Scholastica, Köln 1479, fol. 30) nachweisbar, die enzyklopädisch von Prometheus berichten. Bei diesen Autoren tritt die Standardformel vom weisen Prometheus auf, der „de rudibus doctos fecit“, aus stumpfen und ungebildeten Menschen wissende machte. Zugleich weisen sie die beiden hauptsächlichen mittelalterlichen Deutungen nach: Prometheus als Plastiker und Philosoph.<sup>863</sup> An Alexander Neckhams Selbstbeschreibung als „novus Prometheus“ bestätigte sich bereits die besondere Eignung eines historisierten Prometheus als einer Identifikationsfigur der „humana historia“. Neckham verfaßte seine Schrift zur Grammatik und Bibelexegese mit dem Titel „Corrogationes Promethei“ in der Absicht Ungebildete in vielem zu unterrichten (...rudes informans in multis).“*

In Giovanni Boccaccios Interpretation der Prometheusfabel hat dieses Bildungsideal weiterhin Gültigkeit. Boccaccio unterscheidet den ersten vom zweiten Prometheus. Den ersten bezeichnet er *„als den wahren und allmächtigen Gott, der zuerst den Menschen aus dem Schlamm der Erde bildete“*, denn die Dichter hätten erzählt, daß Prometheus die Menschen gemacht hätte oder die Natur, die *„nach Art des ersten die übrigen Menschen auch aus der Erde hervorbringt, doch auf eine andere Weise (alia arte) als Gott.“* Bei Boccaccio, dessen Unterscheidung auf Ovid zurückführt, setzt die „zweite Schöpfung“ nach dem Sündenfall ein. Die Leistung des zweiten Prometheus wird dabei nicht im heilsgeschichtlichen, sondern im anthropologischen Sinn verstanden. Boccaccio geht vom geschichtlichen Menschen aus, wie er sich nach bzw. abgesehen von seinem paradiesischen Zustand präsentiert. Da ist er ein Naturwesen, roh und ungebildet, das wie ein wildes Tier ist, wenn es nicht unterrichtet wird:

*„Unter diesen nun erhebt sich der zweite Prometheus, d.h. der doctus homo, und erschafft sie von neuem, indem er die gleichsam steinernen Menschen aufhebt: er lehrt und bildet sie, und macht aus Naturmenschen durch seine Unterweisung zivile Menschen.“<sup>864</sup>*

Die Selbstbeschreibung des Dichters als „Prometheus alter“ findet sich im Proömium der erstmals 1472 in Venedig gedruckte „Genealogien der heidnischen Götter“ (Genealogie deorum Gentilium), von der im Zusammenhang Vulkans/Prometheus sowie der Rolle des Schmiedes als Repräsentant der Kultur bereits die Rede war (vgl. B1f.). Weil die antike Mythologie nach dem Untergang der antiken mythographischen Literatur, nach Naturkatastrophen, menschlicher Gleichgültigkeit und christlichem Übereifer wie ein

<sup>863</sup> Ebd. S. 117f. u. Anm. 5.

<sup>864</sup> Durch diese zivilisationsgeschichtliche Deutung gelingt es Boccaccio, daß sich sein Prometheus duplex nicht im Sinne eines Schöpfungsdualismus mißverstehen läßt, wogegen der zweite Prometheus zugleich kein „Hilfsdemiurg“ ist; Steiner 1991, S. 24ff. weiterführend zur Differenzierung zwischen „Creatio ex nihilo“ und Demiurgie.

gestrandetes Schiff in tausend Stücke zerschellt sei, bedürfe es eines „Prometheus alter“, ja des Prometheus selbst, *„von dem es nach altehrwürdiger Bekundung der Dichter heißt, er habe die Menschen aus Ton zusammengefügt (ex luto componeret)“*. Boccaccio benutzt und versteht die Fabel der Menschenbildung nach Maßgabe des „officium poetae“ und der entsprechenden rhetorischen Regeln. Demnach hat Prometheus die Menschen aus Ton zusammengesetzt (componere) sowie er die Fragmente der gestrandeten Mythologie zu sammeln und zusammenzusetzen er sich vorgenommen habe. *„Allein dies impliziert“*, so weiter Steiner, *„daß Boccaccio in Prometheus keinesfalls einen Schöpfer sui generis sah“*, auch wenn dieser den gleichsam steinernen Menschen emporhob und ihn neu erschuf (quasi de novo creet). Diese gleichsam „neue Schöpfung“ war das Werk des zweiten Prometheus, des „vir doctus“ oder „sapiens“, der durch die „doctrina“ aus dem „homo naturalis“ den „homo civilis“ macht. Diese Funktion des „weisen Prometheus“ ging nun auf den „poeta eruditus“ über, nachdem die Dichtung und der Dichter bis dahin meist diskreditiert worden waren.<sup>865</sup> Prometheus ist bei und für Boccaccio das *„Selbstbildnis des Mythographen“*, weil er wie dieser *„die Flamme, d.h. die Klarheit der Lehre, in die Brust des tönernen, des unkundigen Menschen einpflanzt.“* So lautet das Resümee, das Boccaccio aus der Episode mit Minerva zieht, die Prometheus in den Himmel trug, um ihm für sein Werk jene Gabe zu schenken, von der er glaube, daß sie sein Werk vollende. Boccaccio benutzt die Episode nicht als Sinnbild für die Inspiration des Dichters, sondern für die philosophische Spekulation, die den Liebhaber der Weisheit zum Himmel oder zum Ort der hellen und offenbaren Wahrheit emporführt. Vom Feuerraub werde gesprochen, weil Spekulation und Meditation in aller Einsamkeit und Zurückhaltung geschähen. Entsprechend hatte bereits Francesco Petrarca die Einsamkeit des Gelehrten aus der Prometheusfabel in seiner Schrift „De vita solitaria“ begründet. Petrarca fand die Antwort auf die Frage nach dem wahren Philosophen, kein Kathedersophist, und nach dem wahren Dichter, der kein gehaltloser „Verseschmied“ sei, bei Horaz. Nach den Vorbildern berühmter Philosophen, Platon, Plotin oder Pythagoras, sind „ingenium“, göttlicher Geist und die Gabe, wahrhaft Großes zu besingen, allein durch ein einsames Leben zu erreichen. Die Fabel, nach der Prometheus am Kaukasus einem gefräßigen Geier ausgesetzt werde, bedeute daher folgendes:

*„Weil er (Prometheus) sich mit ganzer Aufmerksamkeit der Seele der Erforschung der Geheimnisse (arcana) hingab, welche ohne jeden Zweifel an den Kräften des Lernenden zehren, hatte er sich die Einsamkeit jenes Berges erwählt. Häufig ist es ein solcher Ort, der das Ingenium anregt. Daher ist für diejenigen ein offener und freier Ort wünschenswert, die ihren Geist hohen Dingen zugewandt haben; ihren Geist, den in Gesellschaft der Menschen unzählige hohle und eitle Angelegenheiten deprimieren und ablenken, und wo der Tod tausend Wege findet, durch das Fenster einzudringen.“*

---

<sup>865</sup> Steiner 1991, S. 35f.

Traditionell bezeichnet Boccaccio das sekundäre Schöpfungsmaterial mit „lutum“, aus dem Prometheus den Menschen zusammensetzte. Entsprechend stellte der Dichter aus dem vorgefundenen Material, das verstümmelt und verstreut war, ein neues Ganzes her. Hier und im Prometheuskapitel zur Wirkung und Bedeutung der Unterrichtung begegnet der Begriff „reformare“, der somit *„in mehr als nomineller Hinsicht mit der Wiedergeburt der Antike“* in Verbindung steht. Boccaccio schreibt:

*„Manche scheint nur die Natur hervorgebracht zu haben, andere dagegen die doctrina, die Lehre, wiedergeformt zu haben.“*

Der Dichter ist kein Schöpfer im Sinne einer „creatio creatoris“, sondern ein Prometheus vergleichbarer Bildner einer „fictio rhetorica musicaque composita“, wie Dantes Definition der Dichtkunst ganz ähnlich lautet. Der neue Typus des „poeta eruditus“, der sich die Kräfte des zweiten Prometheus, des „vir sapiens“ anverwandelt, *„markiert die erste Stufe auf einem Weg, auf dem durch die Übertragung des horazischen ‘ut pictura poesis’ auch der bildende Künstler aufgewertet werden wird.“*<sup>866</sup> Aus dem 15. Jahrhundert sind ebenfalls *„nur wenige Bildbeispiele des Prometheus überliefert oder erhalten.“* Steiner führt zwei Beispiele aus italienischen Bilderchroniken an, die in der attributiven Figurenausstattung abweichen. Dies erklärt sich einerseits aus der anderen Textgattung, dort Ovid, hier *„Kompendien paganer Geschichte, die nach Dynastien geordnet sind, und denen die Bilderchroniken zuzuordnen sind“*, sowie andererseits aus einer anderen Bewertung der Fabelüberlieferung:

*„Prometheus wird stärker als Bildhauer verstanden und dargestellt.“*<sup>867</sup>

Dem Feuerbringer/Lehrer des Ovide moralisé steht in den Bilderchroniken des Leonardo da Besozzo (**Abb. 154**) und in der Florentiner Bilderchronik (**Abb. 155**) ein Prometheus gegenüber, der zwar ähnlich als weiser oder würdiger Gelehrter geschildert wird, dem aber als Attribut keine Fackel, sondern eine kleine *„menschliche Figur“* bzw. eine Statuette beigegeben ist, denn, obwohl *„man an einen homunculus denken könnte“*, so *„ist diese Vorstellung erst mit Paracelsus wirklich gesichert.“*<sup>868</sup> In beiden Chroniken steht auf der linken Handfläche von Prometheus *„eine kleine nackte männliche Menschenfigur“*, die *„durch das Format einer Figurine als Attribut (!) charakterisiert“* wird. In Leonardo da Besozzos „Imagines pictae virorum illustrium“, der sog. Crespi-Chronik, verrät *„vor allem die organisch gebildete und ganz unstatuarisch bewegte menschliche Figurine, eine möglicherweise magische Auffassung des Menschenbildners“*. Im Gegensatz dazu präzisiert die Florentiner Bilderchronik *„das historische Moment“* bzw. den künstlerischen Akt, denn Prometheus *„glättet oder berührt mit einem Modellierholz das kontrapostisch stehendbewegte, aber in*

---

<sup>866</sup> Ebd. S. 37-39.

<sup>867</sup> Ebd. S. 118-120; Raggio 1958, S. 52

<sup>868</sup> Ebd. S. 120f. u. Anm. 2; Abb. 3f.

*dieser Stellung als künstlich erkennbare Figürchen.*“ In der Orsini-Chronik des Kardinals Giordano Orsini (t 1438) heißt es von Prometheus entsprechend in der Tertia aetas:

*„Prometheus cum statu in manu...“*<sup>869</sup>

Nach Steiner bilden zwei Strukturelemente die Basis für den Aufstieg des mythischen Prometheus zum Künstlertopos in der frühen Neuzeit. Das eine besteht materialiter aus der *„machenden oder formenden“* bzw. *„zusammenfügenden Tätigkeit aus einem vorgegebenen Material.“* In *„keinem Fall“* wurde diese „Schöpferkraft“ als *„heidnische Präfiguration der creatio ex nihilo des christlichen Schöpfergottes verstanden.“* Das andere Strukturelement leitet sich realiter aus der vermeintlichen Lebendigkeit des Werkes ab. „Leben“, magisch, rationalistisch-wahrnehmungspsychologisch oder rhetorisch erklärt, gehört damit als zweites Charakteristikum zu Prometheus als Künstlertopos. Das Ergebnis eines maßgeblichen Teils der mittelalterlichen Bearbeitungen und Deutungen war *„eine fortschreitende Technomorphisierung der Menschenbildnerie des Prometheus“* und *„eine Anthropologisierung des Prometheus und damit zugleich eine Anthropologisierung der Gestalt des mythischen Gottes oder Titanen.“* Exemplarisch erwähnt John Gower in seiner *„Confessio amantis“* von 1390 Prometheus schlicht und einfach *„als Erfinder der Skulptur.“*<sup>870</sup> In Florenz begann mit Filippo Villani *„eine neue Aera der Bewertung des Prometheus und mit ihm des bildenden Künstlers“*. In seiner Schrift *„Vite d’uomini illustri fiorentini“* werden Cimabue und Giotto durch die Referenz auf Zeuxis, Polyklet, Apelles, Phidias und insbesondere Prometheus gefeiert. Die zu dieser Zeit völlig unüblich Verwendung des Begriffes „limus“ für die Schöpfungsmaterie führt möglicherweise direkt auf Horaz zurück, der in der paganen Literatur der einzige ist, der den Begriff „limus“ für den Schöpfungston (principi limo) verwendet.<sup>871</sup> Allerdings ist aus dem Begriff allein *„nicht ohne weiteres auf eine Erhöhung des Kunstwerks zur ‘Schöpfung’ zu schließen, auch wenn es ein Novum darstellt, daß Promethes in eindeutig nobilitierender Absicht mit hervorragenden Malern der eigenen Zeit zusammengebracht wird.“* Für die italienische Kunsttheorie muß betont werden, daß gerade Villani die stereotype Redewendung „ars simia naturae“ zu einer Lobeshymne gewandelt hat.<sup>872</sup> Nachdem Prometheus mit Neckham schon im 12. Jahrhundert zum *„Sinnbild des Gelehrten“* werden konnte, ist *„der erste bekannte und direkte Vergleich eines noch lebenden Malers“* am Beispiel von Vittore (Antonio) Pisano, genannt Pisanello, nachweisbar, der als „Erfinder“ der frühneuzeitlichen Medaille gilt, die u.a. aber ältere französische Vorbilder hat. Der Vergleich mit Prometheus als Künstler ist Teil eines

<sup>869</sup> Ebd. S. 120, Anm. 4 u. S. 121, Anm. 3.

<sup>870</sup> Ebd. S. 40 zu Beginn seines für die frühneuzeitliche Künstlergeschichte elementaren zweiten Kapitels (Der Künstler als Prometheus vom 15. bis zum 17. Jahrhundert).

<sup>871</sup> Ebd. S. 42f.; Panofsky 1979, S. 31f.

<sup>872</sup> Ebd. S. 43; Panofsky 1924, S. 89, Anm. 95.

Ruhmgedichts von Leonardo Dati, daß jenem aristotelischen Mimesis-Ideal verhaftet ist, daß am Beispiel der Rosenromanillustrationen bzw. der Schmiede Naturas aufgezeigt worden ist:

*„Unter unseren Malern gaben die Dichter  
Dem Pisano die Palme. Er bildete alles bis ins Detail,  
Glich der Natur sich an mit seinem Ingenium und seiner wunderbaren Kunst:  
Doch, obwohl mir das Wort der Weisen heilig ist,  
Kann ich nach meiner Art nur zum Teil deren Urteil  
Mittragen und schätzen; aber da, wehe Juppiter! Ihn selbst  
Sehe ich unsere Heroen lebendig machen,  
Lebendig auch Pegasus und jede Art von Getier  
Und deshalb bin vor Staunen ich wie betäubt. In den Himmel lobe ich Pisano,  
Der, man verzeih' mir, sogar Pormetheus überwindet.“*

Pisanello kann im Wettstreit mit der Natur bestehen, nach der Kategorie der Naturnachahmung bei Boccaccio und Villani, weil er durch sein Ingenium und seine Kunstfertigkeit imstande ist, eine täuschende Wiedergabe der Dinge im Detail zu erreichen. Die mit dem Ausruf der Überraschung eingeleitete zweite Gedichthälfte bestaunt die Lebendigkeit, *„die mit täuschender Natur- oder Wirklichkeitsnähe im traditionellen Sinn nur mangelhaft beschreibbar ist. Sicher gehörte Lebendigkeit in das begriffliche Arsenal der Ekphrasis. Doch schwang neben diesem eher sachlichen rhetorischen Begriff zuweilen auch der Glaube an die magische Kraft der Bildner bzw. an die magische Kraft des Künstlers mit, Leben oder den Anschein von Leben zu erwecken, eine Fähigkeit, auf die das 'wehe, Juppiter' (Zorn der Götter) gemünzt sein kann.“*<sup>873</sup> Nicht der Begriff „vivace“ (lebhaft), der der Sphäre des Kunsturteils entstammt<sup>874</sup>, sondern fast ausschließlich die Worte „vividus“ (lebendig) und „vita“ (Leben) finden bei Dati im Verein mit einer Erwähnung des Prometheus Anwendung. Prometheus/Pisanello ist für Steiner, der hier erstmals auch auf die nachantike Bildtradition zu sprechen kommt, *„nicht als Schöpfer menschlichen Lebens, auch nicht nur als Verfertiger von Artefakten aufgefaßt, sondern als die säkularisierte Verwandlung des mythischen Menschenbildners in einen Magier. Als solcher, d.h. in einer auffälligen Ambivalenz von Künstler und Magier, begegnet er auch in Bilderchroniken des 15. Jahrhunderts in Italien, etwa in der des Leonardo da Besozzo.“* Beachtenswert bleibt der Hinweis auf Petrus Comestor, der die Menschenbildung und die Lebendigkeit damit erklärt, daß Prometheus Automaten, d.h. *„Statuen die hätten gehen können“*, gemacht hätte, was eine Analogie zu Hephaistos/Vulkan und zugleich ein Arbeitsgebiet des Plastikers (Statuen)

<sup>873</sup> Ebd. S. 43-45 mit Originalzitat.

<sup>874</sup> Baxandall 1977, S. 177f.

oder allein der Goldschmiede (Automaten) bezeichnet.<sup>875</sup> Daß Pisanello Prometheus übertrifft, ist einerseits der Historisierung des mythischen Menschenbildners und andererseits der zeitgenössischen Vorliebe zuzuschreiben, die „nova aetas“ als Höhepunkt jeglicher Leistung darzustellen<sup>876</sup>; darin äußert sich das Gegenteil eines Kulturpessimismus bzw. ein positiver Fortschrittsgedanke ganz deutlich. Für manchen Dichter war Pisanello größer als Cimabue oder Giotto, übertraf sein Ingenium das von Zeuxis oder Apelles bzw. besaß er die Fähigkeit, Bildern Leben „einzuhauchen“. Das objektive Fundament wird letztlich die künstlerische Qualität der Werke sein, von denen eine möglichst genaue Nachahmung der sichtbaren Erscheinung der Natur in Analogie zum natürlichen (auch perspektivischen) Seheindruck des Menschen erwartet wurde. Leben und Lebendigkeit sind Ausdruck einer als Paradigma empfundenen „Leistung der Maler, seit Giotto.“ Datis Signatur des bildenden Künstlers als Prometheus ist Ausdruck für eine historisch bedeutsame Leistung auf dem Gebiet der Naturnachahmung, die dem Vergleich mit antiken Werken und Künstlern standhält. In einem Brief aus dem Jahre 1477 fällt der Name Prometheus in ähnlicher Bedeutung bezüglich eines Portraits von Jean Fouquet. Francesco Florio verweist seinen Freund Jacopo Tarlati, nachdem er einen „Concours des anciens et modernes“ eindeutig zugunsten von Fouquet und gegen Polygnot und Apelles entschieden hat, auf ein Portrait Papst Eugens IV., um sein Urteil zu begründen:

*„Obwohl er (Fouquet) es in jungen Jahren malte, befähigte ihn sein durchdringendes Auge, perfekte Ähnlichkeit zu erzielen. Zweifle nicht an der Wahrheit meiner Worte; dieser Fouquet ist imstande mit seinem Pinsel lebende Bilder hervorzubringen und beinahe Prometheus selbst nachzuahmen.“<sup>877</sup>*

Über Florio wird Prometheus zum Symbol des Menschen, der mit den generativen Kräften der Natur wetteifert und seinen Geschöpfen Leben verleihen will. Zusammenfassend konnte Steiner feststellen, „daß man die dem Prometheus zugeordneten schöpferischen Kräfte in einem nicht ganz genau zu bestimmenden Zeitraum – etwa von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts – weder in der Weise der Schöpfung aus dem Nichts noch nach dem Modell handwerklichen Herstellens bzw. der *ars mechanica* zu begreifen hat“, weil sie vielmehr „im Begriffs- und Sachfeld des Wortes *generare* angesiedelt“ waren, „das ein Bindeglied zwischen den anderen Ebenen darstellt.“ Die historische Wurzel ist weiterhin Laktanz:

*„Wenn er ein Mensch war, konnte er einen Menschen zeugen (generare), machen (facere) konnte er ihn nicht.“*

<sup>875</sup> Raggio 1958, S. 52 mit Quellennachweisen; Steiner 1991, S. 45.

<sup>876</sup> Panofsky 1979, S. 28f. u. 405 (Anm. 70).

<sup>877</sup> Steiner 1991, S. 45-47 nach Stechow 1966, S. 146.

Das „wahre“ Erschaffen blieb dem christlichen Schöpfergott vorbehalten. Nikolaus von Kues, Christoforo Landino oder Marsilio Ficino haben sich seinsmetaphysisch mit den unterschiedlichen Schöpfungsweisen von Gott und Mensch befaßt. Landino etwa wies dem Dichter *„eine Mittelstellung zwischen dem Schöpfer, der ex nihilo schafft, und dem Handwerker zu, dem Materie und Form vorgegeben sind.“* Was Landino vom Dichter sagt, sagt dessen Vorbild Ficino vom Menschen, den er als Mittler zwischen Gott und dem Rest der Schöpfung als „semi-Creator“ versteht. Im Kommentar zu Platons „Philebos“ benutzt Ficino die Figur des Prometheus, *„um eben diese Mittelstellung des Menschen zu veranschaulichen. Bei Platon selbst wird sie durch die von Prometheus vermittelte Gabe der Dialektik ausgedrückt. In Ficinós Kommentar (Cap. XXVI) wird Prometheus als Vermittler des göttlichen Lichtes zitiert.“* Entsprechend der Weltseele aus dem Dialog „Timaios“ hat die menschliche Seele drei Aufgaben und Bewegungsrichtungen:

*„Im höchsten Seelenteil wird der Lichtstrahl, den die Seele vom göttlichen Geist empfangen hat, das Licht des menschlichen Geistes genannt und er erhebt die Seele zur Betrachtung der himmlischen Dinge; der Strahl des mittleren Seelenteils ist die Urteilsfähigkeit des Verstandes, der die bürgerlichen Tugenden (civilem disciplinam) lehrt; im niedersten Seelenteil ist er die Betriebsamkeit der Phantasie, die für jene Künste da ist, die für den menschlichen Lebensunterhalt und für den Schmuck der Dinge mit kunstvoller Gestaltung taugen.“*

Nach Ficino wollte Plato diesen Sachverhalt auch in seinem Dialog „Protagoras“ mit einer Prometheusfabel ausdrücken. Epimetheus, mit dem die Natur bezeichnet wird, vermochte die Menschen nicht mit Künsten auszustatten. Dies gelang Prometheus, *„der die kunstreiche Vorhersehung des göttlichen Geistes, des Werkmeisters dieser Welt, meint. Platon fügt hinzu, daß er sie (die Künste) aus der Werkstatt der Minerva und des Vulkan erhalten hätte. Dieser niederste Teil des Geistes nämlich, der Prometheus genannt wird, empfängt sein Licht und seine Kraft vom mittleren Seelenteil, der drei Hinsichten hat. Eine auf die höhere Sphäre hin, von der er ein Teil ist; eine andere auf sich selbst, wie er in sich ist; eine schließlich auf den unteren hervorbringenden (producendam) Teil. Jene zwei ersten werden durch Juppiter benannt (...). Der dritte heißt Pallas und Vulkan. Pallas insoweit, als sie in den unteren Teil das Wissen um die Hervorbringung (cognitionem procreandorum) dringt; Vulkan demgemäß, wie er in jenem Teil das Bedürfnis nach Hervorbringung (affectum ad procreandum) bewirkt. Deshalb ist Pallas aus dem Haupt Juppiters geboren, weil sie von der ersten Kraft sich in den niederen mitteilt. Von Vulkan aber heißt es, er sei lahm, weil im Effekt, der aus dem Bedürfnis stammt, ein Defekt vorhanden ist.“*<sup>878</sup>

---

<sup>878</sup> Steiner 1991, S. 49-51



Boccaccio hatte davon gesprochen, daß der zweite Prometheus aus Naturwesen zivile oder bürgerliche Menschen gemacht hätte. Ficino übernimmt dagegen die platonische Version des Mythos, nach der zwar das Lebenswissen, nicht aber die bürgerlichen Tugenden oder das politische Wissen von Prometheus stammten. Ficino ist ein Beispiel dafür, daß es weder eine *„konsequente lineare Entwicklung der Prometheus-Rezeption und –Deutung gab“* und daß Rezeption und Deutung Prometheus bis dahin nicht als *„das Symbol der besten und quasi gottähnlichen Züge sehen.“* An einem Platonzitat aus der „Politeia“ erweist Ficino zudem, daß Prometheus zwar als Vermittler schlechthin, aber auch als die niederste Kraft des Menschen zu verstehen sei. Seine Aufgabe ist die *„fabrilis opera“*. Ein *„Dienstleistungsgeschäft“* (ministerium), dem weder Weisheit noch Herrschaft zugrunde liegt. Der Tätigkeitsbereich stammt aus dem Unterleib („femur“), bzw. aus dem Oberschenkel als einem veritablen mythischen Zeugungsorgan. Zwischen Prometheus und diesem Zeugungsorgan femur macht Ficino ein Gleichheitszeichen. In einer weiteren Erklärung fügt er hinzu, daß nach Platon jede menschliche Fähigkeit *„von den Göttern durch Prometheus entlehnt sei. Denn vom Himmel, aus den höheren Kräften des göttlichen Geistes, d.h. von Saturn und Juppiter, sind von uns diese Geheimnisse durch den uns nächsten, niederen Teil, d.h. Prometheus, entlehnt worden. Dieser Prometheus aber, als ein wohlthätiger Spender verstanden, gewährt uns kunstfertige Geschicklichkeit; als ein Vermittler aber und als Helfer (praeparator), wendet er unseren Geist und Verstand zur Weisheit und auch zum politischen Wissen, zumal wenn Vernunft und Verstand in uns vom Studium der ersten Künste geweckt werden und zu Höherem bereitet sind. Deshalb erfährt Prometheus bei Platon die meiste Erwähnung, obwohl die Gaben aller Wissenschaften jeweils von einem einzelnen göttlichen Wesen stammen.“* Im Rekurs auf die drei Seelenteile bei Platon wird Prometheus zur Personifikation des menschlichen Leib-Seele-Konflikts, der auch an der Gegenüberstellung von Feuer und Liebe (Vulkan und Venus) deutlich wird. Durch die Anthropologisierung des mythischen Titanen wird der Mensch seinerseits zu einem „Prometheus duplex“. Zum einen ist er der Spender der Künste, wobei im Begriff „largitor“ zugleich auch die negative Bedeutung des „Bestechers“ mitschwingt, die auf die Defizienz der niederen Künste anspielen könnte. In den Künsten sind zwar auch die bildenden Künste enthalten, primär jedoch sind sie die Organe des platonischen „Lebenswissens“, Wissen und Beherrschung der materiellen Lebensbedürfnisse. Mit dem Begriff der „procreatio“ oder der geschlechtlichen Zeugung bleibt die Kunstfertigkeit des Lebenswissens ein defektes Rumpfwissen, das erst durch den „zweiten“ Prometheus, den Vermittler und Helfer, im höheren Sinn überformt wird. Über Jupiter vermittelt dieser das Herrschaftswissen (rationi gubernandi prudentiam), mit Hilfe von Saturn schließlich philosophisches Primärwissen (menti quidem philosophiam).<sup>879</sup>

---

<sup>879</sup> Ebd. S. 51-53.

Prometheus und der bildende Künstler bilden bis hier eine Art Schicksalsgemeinschaft, weil sie hinsichtlich einer allgemeinen Auffassung von den artes bzw. den artes mechanicae übereinstimmen, nicht aber weil mit ihrer Allianz bereits ein erhabenes „regnum hominis“ angebrochen wäre, was Cassirer oder Panofsky im Rückgriff auf Boccaccio, Ficino oder Pico della Mirandola im Bannkreis Goethes annahmen.<sup>880</sup> Noch in Cenninis Vorwort zum „Libro dell’arte“ klingt für Steiner die bei Theophilus oder Hugo von St. Viktor gültige Auffassung nach, gemäß der die artes mechanicae erst nach dem Sündenfall aus Mangel und Notwendigkeit erfunden werden mußten: *„propter necessitatem inventa est mechanica. Mechanica...circa humana opera versatur. ... mechanica id est adulterina.“* Die mechanischen Künste sind menschliche, nachgemachte (adulterina) Künste und als Konsequenz des Sündenfalls stigmatisiert; dies jedoch nur im Sinne des „weichen Primitivismus“ mittelalterlicher Prägung. In einer differenzierenden Charakteristik orientiert sich Cennini am Dichter, am „ut pictura poesis“, um mit Hilfe der „fantasia“ aus dem Bannkreis der nachgemachten Künste hervorzutreten, was beständig als erstes Anzeichen einer Aufwertung des bildenden Künstlers gewertet wird. Dem Dichter stehe es nach seinem eigenen Willen frei, zusammenzufügen (comporre e legare), was immer er wolle. Ganz *„ähnlich ist dem Maler die Freiheit verliehen, eine aufrechte oder eine sitzende Figur, eine halb Mensch halb Pferd zusammenzufügen, wie es ihm gefällt gemäß seinem Willen.“* Trotz gewisser Ähnlichkeiten zu Boccaccios Schilderung des „officium poetae“ führt Cenninis fantasia-Begriff nicht auf Horaz, sondern auf mittelalterliche Autoren wie Durandus oder den Anonymus des „Pictor in carmine“ zurück. Dementsprechend verzichtete Cennini im Gegensatz zu Boccaccio auf eine Legitimation der fantasia durch göttliche Inspiration, was nach Steiner *„weniger auf eine besonders fortschrittliche Auffassung, denn auf einen unreflektiert traditionelle schließen läßt.“* Dieser Unterschied spiegelt sich auch in der Bewertung des Ingeniums von Dichter und bildendem Künstler, das letzterem erst nach und nach, bei gleichzeitiger Reduktion des Gewichts der schweißtreibenden handwerklichen Komponente, zugestanden wurde. Schon bei Paracelsus sollen sich allerdings die Schrecken des Sündenfalls in einen Optimismus der Rückgewinnung des Paradieses verkehrt haben.<sup>881</sup> Die bildende Kunst hatte den negativen Beigeschmack des Nachgemachten und Unechten schon früher durch *„Akklamation poetischer Theorie mit der feineren Essenz des Ingeniums“* überdeckt bzw. zu überdecken versucht. Weil die Malerei *„unendlich viele Dinge, mehr als die Natur es vermag“*, hervorbringen und Dinge erfinden kann, die die Natur niemals erschafft, bescheinigte etwa Leonardo der Malerei eine Art Überschufunktion, die Kunst aus dem Rahmen der puren Notwendigkeit heraushebt. Ausgestattet mit der geometrischen „doctrina“ erhebt sich der Geist des Malers zum Geist

<sup>880</sup> Zum Wandel des Adam in Prometheus, zur historischen und wissenschaftsgeschichtlichen Tragweite von Goethes Prometheuskonzeption ebd. S. 54-57.

<sup>881</sup> Vgl. dazu Kap. B. 2 zum Schmied/Vulkan als positivem Repräsentant der Kultur.

Gottes. Trotz der Euphorie angesichts des menschlichen Erfindungsreichtums wahrt auch Leonardo den Abstand vom göttlichen Schöpfer und menschlichen Erzeuger. Wie Ficino stellte er fest, daß der Mensch nicht die Macht hat, *„auch nur irgend etwas Elementares zu schaffen außer ein anderes Selbst, d.h. seine Kinder.“* Der Künstler, und nicht allein der Maler, mißt sich an der Schöpfungsfähigkeit der Natur und erkennt sie daher als „generatio“, nicht aber als „creatio“. <sup>882</sup>

Eine wesentliche Veränderung wurde erst dadurch möglich, *„daß sich in Bezug auf das Verständnis von Kunst und Künstler der Anteil des Ingeniums des Künstlers über die Sphäre der mehr oder weniger unfreien und handwerklichen Naturnachahmung erhob; bzw. dadurch, daß in der Auffassung der Gestalt des Prometheus weniger der Aspekt des Machens oder Bildens allein als der Aspekt der Belebung und Beseelung sich in den Vordergrund schob.“* In der Kunstliteratur läßt sich der Wandel „erstmals“ in der Schrift „De sculptura“ von Gauricus beobachten, *„der die Bildnerie (plasticen) nach dem Zeugnis von Moses“, oder Theophilus, „auf Gott selbst zurückführt.“* Diese Bildnerie *„wird daher die Mutter der Skulptur (matrem sculpturae) genannt.“* An Prometheus, den Gauricus in die Reihe berühmter älterer Plastiker stellt, pointiert er ein Moment, *„das zwar aus der Fabel längst bekannt war, hier jedoch erstmals als eine Eigenschaft des Künstlers Prometheus, nicht des Menschenbildners und – belebers, beschrieben wird: ‘... wegen der herausragenden Qualität seiner Kunst wird gesagt, er habe vom Himmel den Lebensfunken geraubt und ihn dem Lehm eingesetzt.’“* Die Qualität der ars wird nicht mehr mit der *„abgenutzten Floskel der Quasi-Lebendigkeit eines Bildwerks, sondern mit einer mythischen Metapher für die lebensspendende Leistung des Künstlers ausgezeichnet.“* <sup>883</sup> Nach Gauricus ist der Bedeutungswandel des Prometheus in der Künstlertopik „erstmals“ mit der von Vasari überlieferten Grabinschrift für Giulio Romano greifbar:

*„Juppiter sah. Daß die gehauenen und gemalten Körper  
atmeten und daß die Gebäude der Sterblichen  
durch die Kraft Giulio Romano's dem Himmel gleichkamen:  
da erzürnte er und, nachdem er den Rat aller Götter  
einberufen, entrückte ihn von der Erde;  
denn das konnte er nicht dulden, daß ein Irdischer  
ihn besiege oder ihn auch nur erreiche.“* <sup>884</sup>

---

<sup>882</sup> Steiner 1991, S. 58-60.

<sup>883</sup> Ebd. S. 61f. nach Gauricus 1504/1969, S. 249.

<sup>884</sup> Ebd. S. 68ff.

Mit der „Schwerpunktverlagerung vom handwerklichen Aspekt des Machens und Bildens auf den der ingenösen oder inspirierten Belebung und Beseelung der Werke durch den Geist des Künstlers verschiebt sich die Nachahmung und der Wetteifer mit der Natur tendenziell auf die *aemulatio dei*, auf die Nachahmung und den Wetteifer mit Gott.“ Zorn und Neid der Götter verweisen auf das Doppelgesicht einer neuen Rolle des Künstlers, der den Rang eines „divino artista“ oder gar eines „alter deus“ erlangt, mit welcher Rangerhöhung eine Herausforderung der Götter angesprochen ist, auf die Jupiter mit einer Apotheose Romanos reagiert. Die beunruhigenden, zweifelhaften, magischen und unheilvollen Kräfte des Künstlers werden im Hinweis auf Dädalus deutlich, der als Erfinder von Statuen und als Schöpfer der ersten Götterdarstellungen bekannt war. Die Legende stellt ihn zugleich als Mörder und Exilant dar, als einen stets verfolgten Flüchtling, der ein tragisches Ende fand. Die alte Angst vor dem Zauberer scheint hier noch durch, verbunden mit der Vorstellung, dass der zu waghalsige Erfinder und der zu geschickte Handwerker in Gefahr seien, ihre Fähigkeiten in den Dienst böser Mächte zu stellen (Chimäre Minotaurus) bzw. die Grenzen der Vernunft zu überschreiten (Ikarus):

*„Kunst und technisches Können werden damit zum reinen Kunstbegriff und können schädlich für den Menschen werden.“<sup>885</sup>*

Auf der Textgrundlage von Boccaccios (4. Buch) Beschreibung und Deutung von Prometheus, Pandora und Epimetheus, der eine hervorragende menschliche Begabung besaß und der als erster eine Statue aus Ton geformt (*"statuam primus ex luto finxit"*) haben soll, weshalb er von Zeus in einen Affen verwandelt und verbannt wurde (Kap. XLII), spezieller auf der von Servius und Fulgentius überlieferten Version der Fabel, fertigte Piero di Cosimo zwischen 1510-15 zwei Tafelbilder (Cassoni) an. Bleiben zwar Interpretationen einzelner Figuren und damit die kommentierende Stellungnahme des Künstlers letztlich bis heute fraglich (**Abb. 156a/b**), so scheint die potentielle Bedeutung des Prometheusmythos für den Künstler der Renaissance eindringlich hervor. Mit der Charakterisierung der Kunst des ersten Bildhauers Epimetheus als Nachahmung der Natur *"exemplifiziert Boccaccio nichts anderes als den schon lange gängigen Satz 'ars simia naturae'"* und deutet in diesem Zusammenhang auf die *"neue positive Einschätzung der Naturnachahmung hin, die endgültig bei Villani formuliert wurde. Nicht von ungefähr spricht Boccaccio von ingenösen Menschen."*<sup>886</sup> Reinhard A. Steiner entschlüsselte die Epimetheusfabel Boccaccios, der auch im Gemälde Pieros zur Strafe in einen Affen verwandelt wurde:

<sup>885</sup> Lecoq 2002, S. 54.

<sup>886</sup> Weiterführend wieder Steiner 1991, S. 130-147. Zum Text-Bild-Bezug grundlegend R. W. Lee: *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967; M. Schapiro: *Words and pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text*, The Hague/ Paris 1973, Kap. 4: *Frontal and Profile as Symbolic Forms*, S. 37ff.

*"Affen seien Lebewesen, denen unter anderem dies von der Natur eingeprägt sei, daß sie, wenn sie einen irgendetwas tun sähen, das auch selbst tun wollten, und es irgendwann auch tun würden; so wollte auch Epimetheus nach Art der Natur einen Menschen machen, und er werde deshalb ein Affe genannt, weil er dessen Natur nachahme. Daher sage man, der Affe sei auf die Pytagusischen Inseln verbannt worden, weil diese Inseln einst voller Affen waren, oder vielleicht weil sie überreich an begabten (ingeniosis) Menschen waren, die in ihren Handlungen oder Werken die Natur nachahmten."<sup>887</sup>*

Prometheus, so sei wörtlich wiederholt, tritt bei Boccaccio nicht in der negativen Form des ersten Götzenbildners (Laktanz) und weniger als Bildhauer, sondern durch die Übergabe von Feuer vielmehr als intellektueller Erzieher des Menschen in Erscheinung. Er brachte ihm, übereinstimmend zu den Darstellungen im Ovide moralisé und vergleichbar den Bilderchroniken, *"die leuchtende Helle von Wissen und Bildung - 'doctrine claritatem'".* In den Bilderchroniken wird Prometheus zwar noch als Weiser oder Magier ausgestattet, trägt jedoch keine Fackel mehr, sondern das künstliche Figürchen eines Menschen (*"Prometheus cum statu in manu..."*).<sup>888</sup> Die Unterscheidung und Gegenüberstellung von Bildhauer und Menschenbildner, Künstler und Kulturbringer, wurde von Piero *"durch die einem Manifest gleichende Gestaltung der ungleichen Brüder ausgedrückt. Ohne die Fabel kennen zu müssen, hätte auch ein nur einigermaßen gebildeter Christ in den beiden Geschöpfen den erdhaften und den himmlischen Menschen des paulinischen Korintherbriefs (1 Kor. 15, 47-49) erkennen können."* Piero griff dabei auf eine Tradition zurück, *"die den Menschenbildner als Bildhauer bzw. Künstler begreift. Nach einigen Kirchenvätern war diese Deutungsweise erst wieder seit Filippo Villani nachhaltig aufgegriffen worden, hatte in der Künstlertopik Anwendung gefunden und war schließlich durch Gauricus sogar in die kunsttheoretische Literatur im engeren Sinne eingegangen."*<sup>889</sup> Am Bildhauer, dem "Nachahmer" Epimetheus und dem "Künstler" Prometheus, exemplifizierte Piero *"verschiedene Handlungstypen, mit denen Kunst differenziert wird. Genauso wichtig ist das jeweilige Werk der beiden Bildhauer, weil sich daran die Qualität des Schaffens zeigt."*<sup>890</sup> In nahezu wörtlicher Anlehnung an den Text Boccaccios gestaltete Piero die Belegung und Beseelung des künstlich gebildeten Menschen (*"ficti hominis"*) durch das an den Solarplexus (Sonnengeflecht) gehaltene Feuer:

<sup>887</sup> Steiner 1991, S. 133f.; zum Topos allgemein H. W. Janson: Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952 (= Studies of the Warburg Institute, Nr. 20).

<sup>888</sup> Ebd. S. 134f.; allgemein F. Saxl: Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken, Heidelberg 1915 (Reprint Nedeln 1978).

<sup>889</sup> Ebd. S. 135 und 61ff. Zu Filippo Villanis Traktat „De origine civitatis Florentiae et eiusdem famos civibus“ von 1404 im Anschluß an Petrarca und Boccaccio und vor Cennini vgl. Pochat 1986, S. 210f.

<sup>890</sup> Ebd. S. 135.

*"Die Vorstellung von der Belebung oder Beseelung durch das Feuer bzw. die Wärme der Sonne war zu Pieros Zeiten keineswegs vergessen oder gar dem Aberglauben anheimgefallen. Das zeigt das 'Lob der Sonne' des wohl eher materialistischen Leonardo da Vinci."*<sup>891</sup>

Ein Darstellungsmodell der Vermittlung von Leib und Seele, Materie und Geist, war "die künstlerische Schöpfungsfähigkeit, die bei Landino bezeichnenderweise mit dem Begriff der 'procreatio', der biologischen Zeugungsfähigkeit, ausgedrückt worden war (...). Piero hat damit nicht nur ein praktisches Beispiel der doppelten Bestimmung der Bildnerei eines Gauricus, bei dem die 'ductoria' in eine 'designatio' und in die 'animatio' unterteilt wurde, geliefert; er ist wahrscheinlich der erste, der der berühmten Formel Picos eine sichtbare Gestalt und prometheische Deutung, d. h. dem Menschen prometheische Fähigkeiten und Prometheus ein menschliches Antlitz verlieh."<sup>892</sup> Bis in die zweite Hälfte des 16.

Jahrhunderts kann nach Steiners Habilitationsschrift zunächst folgende „Klassifizierung“ des Künstlers, und nicht allein des Malers, Gültigkeit beanspruchen:

*„Die Macht des Künstlers, vor allem des Malers, wurde nun durch die Erzählung von Prometheus als Menschenbildner und Feuerräuber ihrerseits mythologisiert. Das Feuer wurde in diesem Verständnis die mythische Metapher oder das Synonym für den göttlichen Anteil am künstlerischen Akt. Wie der mythische Prometheus vermag der Künstler, zumeist mit Hilfe Minervas, die auf die göttliche Inspiration anspielt, seinem Werk Leben zu verleihen. Damit hatte sich die Richtung des Prometheus-Künstler-Vergleiches umgekehrt. Die prometheische Menschenbildnerei und -belebung war ja bis ins 15. Jahrhundert – u.a. bei Filippo Villani – aus einer Bewunderung des Betrachters für die Wahrähnlichkeit der Nachahmung der Natur, wie sie die alten empfunden hätten, hergeleitet worden. Das Maß für das Werk war die Nachahmung der natura naturata. Dagegen spielte seit Marsilio Ficino der Vergleich der bildenden Kunst mit der natura naturans eine nicht unerhebliche Rolle und verlagerte das Schwergewicht des künstlerischen Schaffensprozesses mehr und mehr auf die Seite des erzeugenden und machenden Subjekts. Schließlich erfuhr das Feuer des Prometheus durch die Anmessung des menschlichen an den göttlichen Geist eine allegorische Auslegung, in deren Gefolge das Ingenium gegenüber der Hand, d.h. dem reinen Akt des Erzeugens und Machens, den eindeutig dominierenden Part erhielt. (...) Geist oder Ingenium des Künstlers, ob angeboren oder durch göttliche Inspiration vermittelt, konzipiert oder empfängt die Idee als eigentliche Quelle der Kunst, die*

---

<sup>891</sup> "Doch möchte ich Wörter haben, die mir dienen, jene zu tadeln, die es mehr loben wollen, Menschen anzubeten als die Sonne... Alle Seelen stammen von ihr, weil die Wärme, die in den lebenden Wesen ist, von den Seelen kommt..." (Ms. F, fol 4v.); ebd. S. 142 zitiert nach M. Herzfeld, Leonardo da Vinci, Jena 1909, S. 48f.

<sup>892</sup> Ebd. S. 143 sowie S. 48ff. u. 61f. zur "procreatio" Landinos und zur Unterteilung von Gauricus.

*species der Dinge oder den 'disegno interno', wie ihn Federico Zuccari entschieden von der Ausführung durch die Hand, den 'disegno esterno' unterscheidet. Dies ist eine kunsttheoretische Vorstellung und Konstruktion, die nachträglich durch die positive Deutung des prometheischen Feuerraubes mythisiert wird.“*

Folgende gewichtige Einschränkung schließt sich an:

*„Es bleibt festzuhalten, daß sich diese mythische Nobilitierung des Künstlers nicht zwangsläufig auf tatsächlich schöpferische Kräfte bezieht. Prometheus ist zwar zum Prototyp (!) des Künstlers geworden, doch erweist sich der unverminderte Abstand seiner schöpferischen Leistung zum göttlichen Schöpfertum in der Hilfe der Göttin Minerva, die die Angewiesenheit des Prometheus und des Künstlers auf göttliche Begabung symbolisiert.“<sup>893</sup>*

Für Zuccari, der Kunst als Nachahmung Gottes versteht, ist der Künstler ein „secondo Dio“, der einen „nuovo mondo“ formt. In der Nachahmung Gottes und im Wettstreit mit der Natur bringt er mit Hilfe des disegno *„unendlich viele künstliche/künstlerische Dinge hervor, die denen der Natur ähnlich sind, und im Medium der Malerei und der Skulptur versetzt er uns in die Lage, auf Erden neue Paradiese zu erblicken.“* Festzuhalten bleibt, daß Zuccaris disegno interno nicht mit der platonischen Idee gleichzusetzen ist, denn er hat einen niederen Ursprung in den Sinnen und ist ein von Gott verliehenes Vermögen. In einer zusammenfassenden Definition bezeichnet Zuccari den Disegno als *„ausdrückliche Form aller intelligiblen und wahrnehmbaren Formen, die dem Intellekt Licht und den Handlungen Leben verleiht.“* Nach Steiner forderte diese substantielle Definition die Rühmung der eigenen Person als Prometheus heraus, die sich in zahlreichen Madrigalen und Sonetten bestätigen sollte. Angesichts eines Portraits des Carlo Borromeo von Zuccari *„rühmt Giovanni Giorgi, daß es nicht der Pinsel sei, mit dem der selige Carlo beschrieben werde. Es sei eine lebendige Fackel, mit der Zuccari den Toten belebe, indem er wie ein neuer Prometheus, 'Prometeo nouel', mit dem Feuer seiner Farben den Bildern den Lebensodem einhauche.“* Giorgi schreibt dem Künstler schließlich sogar Macht über Leben und Tod zu, bevor er sein Sonett mit einem Satz beendet, der *„als Programm über der Kunstauffassung dieser Zeit“* stehen könnte:

*„Die Natur rast, und die Kunst lacht.“<sup>894</sup>*

---

<sup>893</sup> Ebd. S. 74f.

<sup>894</sup> Ebd. S. 76ff. weiterführend zu Federico Zuccari und seiner „imitatio creatoris“ sowie zum Prometheustopos in der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts (Bellori 1672).

## 5. Die frühneuzeitlichen Werkstätten Vulkans

Ein oberitalienisches Relief (London, Victoria & Albert Museum) und eine Zweitfassung in der Cà d'Oro in Venedig reproduzieren vermutlich ein heute verlorenes Original, das zu Ende des 15. Jahrhunderts in Venedig einen gewissen Bekanntheitsgrad besessen haben muß. In der 1499 in Venedig erschienenen *Hypnerotomachia Polyphili* des Francesco Colonna, beschreibt Poliphilius, der Held des Romans, in seinem Traum an der Sockelzone des Portals zum Labyrinth zwei Reliefs mit der Darstellung der Erziehung Amors, die an das Bronzerelief erinnern. Das Thema (**Abb. 157a**) ist die Ausbildung der Liebe, die zur Erkenntnisfähigkeit führt. Zunächst muß sich die Wollust der irdischen Liebe ausbilden, um in Wissenschaft und Erkenntnis höherer Dinge überführt zu werden (**Abb. 157b**). Rechts sitzt Vulkan in traditioneller Gestalt am Amboss und schmiedet die Flügel Amors, der von Venus emporgehoben wird. Im Hintergrund verfolgen Jupiter und Minerva die Anfertigung der Flügel, die Amor das Entflammen irdischer Liebe ermöglichen werden. Venus ist geflügelt dargestellt und als himmlische Liebe ausgewiesen. Auf der linken Reliefhälfte unterrichtet Merkur den beflügelten, nunmehr unberechenbar gewordenen Knaben; dahinter stehen Juno und Mars.<sup>895</sup> Der Humanist, Dichter und Historiker Mario Equicola (um 1470-1525) trat 1508 in den Dienst Isabella d'Estes ein und beschäftigte sich in seinem Hauptwerk ebenfalls mit der Lehre von der platonischen Liebe. Eine Medaille auf Equicola ist um 1520 vermutlich in Mantua entstanden (**Abb. 158**). Sie zeigt das Profilbildnis des Gelehrten auf der Vorderseite sowie Venus und Amor in der Schmiede Vulkans auf der Rückseite.<sup>896</sup> Für die Bildgeschichte der Künste bleibt festzuhalten, daß die Anwesenheit von Venus und Amor in Vulkans Werkstatt die Liebe zur Schönheit, die Inspiration des Künstlers und die Erkenntnisfähigkeit des Menschen generell betrifft. In einem Brief äußerte sich Marsilio Ficino am 1. Dezember 1457 an Pellegrino Agli zum Auslöser der ersten Form „göttlicher Begeisterung“: *„...durch den Eindruck der Schönheit, welchen der Gesichtssinn vermittelt, erlangen wir sozusagen eine Wiedererinnerung der wahren intelligiblen Schönheit und ersehnen sie mit einer unaussprechlichen geheimen Inbrunst des Geistes. Diese nennt Platon mit einem Wort den göttlichen Eros und leitet ihn her aus dem Anblick der körperlichen Bildlichkeit als das Verlangen, zurückzukehren zur Betrachtung der göttlichen Schönheit. Es ist nun notwendige Folge, daß jemand, der in dieser Weise ergriffen wird, nicht Verlangen nach jener überirdischen Schönheit trägt, sondern auch an dem Anblick der den Augen zugänglichen Schönheit rechten Gefallen findet. Es ist eben von der Natur so eingerichtet, daß, wenn jemand nach etwas Verlangen trägt, er auch an dessen Ebenbild seine Freude hat. (...) Die erste Art der Begeisterung schreibt Sokrates bei Platon der Aphrodite zu ...“*<sup>897</sup> Eine ähnliche

<sup>895</sup> Kat. Isabella 1994, S. 363f., Kat. Nr. 114 (Manfred Leithe-Jasper).

<sup>896</sup> Ebd. Kat. Nr. 138 m. Abb. (Nachguß, Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett).

<sup>897</sup> Ficino/Montoriola 1926, S. 104; Wittkower 1984, S. 263.



Passage findet sich noch 1590 im 26. Kapitel von Lomazzos „Idea del Tempio della Pittura“.<sup>898</sup> Inspiriert durch die irdische Schönheit erinnert sich der Geist des Künstlers an die himmlische Schönheit, die das Ziel seiner Arbeit ist. Diese Theorie führt auf die anagogische Erhebung des Geistes zum Wahren durch das Materielle zurück, die Abt Suger am Beispiel der Goldschmiedekunst und aus Sicht eines Rezipienten beschrieben hat. Sein Zeitgenosse Roger von Helmarshausen hat die Erlangung der Gnade des siebengestaltigen Geistes durch Ausübung der Künste im Vorwort seines dritten Buches für den Goldschmied angesprochen: Geist der Weisheit (Gott hat alles geschaffen, ohne ihn ist nichts), des Verstandes (Vorschrift der Mannigfaltigkeit und Abmessung), des Rates (zeigen des von Gott anvertrauten Talentes durch Arbeit und Unterricht), der Tapferkeit (Kraft und Schwung statt Trägheit und Erschlaffung), der Wissenschaft, der Frömmigkeit (wider Habsucht und Gier) und der Weisheit der Gottesfurcht. Durch den *„dir verliehenen Geist der Wissenschaft herrschst du aus einem überreichen Herzen durch Genie, und woran du vollen Überfluß hast, das gebrauchst du öffentlich mit der Kühnheit der ganzen Gesinnung...“*<sup>899</sup> In der frühen Neuzeit tritt die Liebe zur Kunst an die Seite der Liebe zu Gott als Voraussetzung für die Kunstausbübung. Grundlage war das literarische Vorbild antiker Dichter und ihre Liebe zu den Musen. In ihrer Liebe nähern sich die Dichter und Künstler dem darzustellenden Gegenstand an (negativ und positiv im Pygmalion-Mythos). Zu „Vulkan, der die Flügel Amors schmiedet“, läßt sich abschließend ein weiteres Beispiel anführen (**Abb. 159**). Die Darstellung wurde auf die 2,6 x 2 cm große goldene Platte eines Ringes graviert und nielliert (Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer). Das Schmuckstück ist vermutlich in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in einem der drei oberitalienischen Kunstzentren, Mantua, Ferrara oder Bologna entstanden. Weil Vulkan den Hammer in der linken Hand hält, spricht Manfred Leithe-Jasper von einer „seitenverkehrten Darstellung“. Dies *„läßt an die Wiederholung einer für Drucke gedachten Ausführung der kleinen Platte denken.“*<sup>900</sup> Viel näher liegt bei dieser Größe die Verwendung als persönliches Siegel in Form eines Stempels als Motto in Form eines Bildes (Emblem); nicht nur die angeführten Medaillen weisen in diese Richtung, aber sie verbinden die persönliche Maxime mit der Sphäre der öffentlichen Repräsentation, was für einen Druck entsprechend gelten würde. Ikonographisch besticht die Beständigkeit der wichtigsten Identifikationsfigur, die hier keine Schilde oder Rüstungen, sondern Amors Flügel fertigt, die etwa zur Unterweisung durch Merkur bzw. zur Ausbildung der irdischen und zur Erkenntnis der himmlischen Liebe führen könnten. Die Betonung der Waffen durch Helm und Speer hinter und zwei Schilde vor Vulkan assoziiert die Gegenüberstellung von „arma et litterae“. Sie wäre hier, wie auch in den folgenden

<sup>898</sup> Panofsky 1989, S. 39ff.

<sup>899</sup> Theophilus/Stromer 1984, S. 60f.; zum theoretischen Erbe des Klostersgoldschmieds vgl. ausführlich Kap. A. 3 sowie A. 6.

<sup>900</sup> Kat. Isabella 1994, S. 367f., Kat. Nr. 116 (Manfred Leithe-Jasper).

Beispielen, unmittelbar auf den Auftraggeber als den Träger des Ringes zu beziehen; als „gestochene Kunstgeschichte“ betrachtet würde die heutige Deutung zuerst nach dem Status des Künstlers fragen, der den Ring gemacht hat. Das Ergebnis der Interpretation bliebe bei der Medaille als modellierter oder gegossener Kunstgeschichte im gegenteiligen Sinne abhängig von der Selbsteinschätzung des Auftraggebers, als eines Vertreters der artes liberales. Durch den „*Eindruck der Schönheit*“ (Venus) versuchte Equicola „*eine Wiedererinnerung der wahren intelligiblen Schönheit*“ und ersehnte sie „*mit einer unaussprechlichen geheimen Inbrunst des Geistes*“, die Platon „*mit einem Wort den göttlichen Eros*“ nannte. Aus dem Anblick der körperlichen Bildlichkeit erwuchs das Verlangen des Dichters, „*zur Betrachtung der göttlichen Schönheit*“ zurückzukehren. Vulkan stellt die Flügel für die Ausbildung der ersten Liebe bereit, deren höchste Form erneut Venus coelestis im Sinne eines Aufstiegs personifiziert. Ob dieser für den Humanisten und den Künstler gleichermaßen gilt, bleibt im Einzelfall fraglich? Sie beträfe hier die Selbstdarstellung des Goldschmieds als Vulkan.

Andrea Mantegnas „Parnass“ (Paris, Louvre) ist das erste Gemälde der Ausstattung für das Studiolo von Isabella d'Este im Kastell S. Giorgio zu Mantua (**Abb. 160a-c**).<sup>901</sup> Auf felsigem Plateau erhebt sich ein zentraler, von Citrusbäumen hinterfangener Felsbogen; darauf stehen Venus und Mars vor einer Thronbank als Hauptfiguren der Szene. Im linken Vordergrund sitzt Apollo auf einem Baumstumpf, spielt die Kythara und singt den Musen im Tanzreigen vor. Hinter Apollo steht Vulkan in seiner Felsenwerkstatt mit rotem, im Wind flatterndem Umhang, der den Schmiedegott auch in Dossis „Allegorie der Musik“ als elementare Naturgewalt kennzeichnet (**Abb. 124**).<sup>902</sup> Böse gestikuliert er zu Amor, der auf dem Felsen steht und mit einer Art Blasrohr auf die Genitalien Vulkans zielt (**Abb. 160b**). Im rechten Vordergrund stehen Pegasus und Merkur dem Betrachter zugewandt. Hinter ihnen erheben sich die beiden Gipfel des Parnaß, aus dem Wasserkaskaden hervorbrechen. Links vom geflügelten Pferd, das die Dichter auf den Parnaß oder Helikon bringt, entspringt die Quelle Hypokrene aus dem Hufschlag des Fabelwesens. Seit Homer und Pindar galt Apollo in der griechischen Dichtung als Urheber der kitharodischen Musik, Führer und Begleiter der Musen. Diese wurden geboren, damit man die „*Übel vergäße und jegliche Sorge zerstreue*“, denn „*sie preisen der Götter edle Gesinnung und lassen der Lippen Wohllaut erklingen*“. Sie waren zuerst am Olymp angesiedelt, wo sie als Vertreter der himmlischen Musik für Frieden und Eintracht sorgten. Erst bei den griechischen Scholiasten teilten sich Apoll und Dionysos, der frühere Alleinherrscher, die Regentschaft über den Parnaß; dies gab zur Teilung des Gipfels Anlaß. In der römischen Dichtung wurde Apoll bei Vergil zum Alleinherrscher; bei

<sup>901</sup> Zu Isabellas Studiolo und Grotta vgl. Kat. Isabella 1994, S. 145-384, zur Geschichte, Ausstattung, Funktion, Chronologie und Anordnung der Bilder S. 145-187 (Daniela Ferrari).

<sup>902</sup> Der Bezug zu Aelos ist auch ohne Personifikation der Luft bzw. des Windes offensichtlich.

Statius leisteten die Musen ihm dort Gesellschaft. Dieser Stellung erfreute er sich bei Dante, Boccaccio oder Petrarca. In der Entwicklung übernahm der Berg nach und nach die in der griechischen Sage allein dem Musenberg Helikon innenwohnende Bedeutung als ein Ort und Gefilde als Wunschraum der Dichter. Von Fulgentius waren den Musen um 500 n. Chr. bereits ganz spezifische Aufgaben der Wissenschaften zugewiesen worden, die im 15. Jahrhundert, unabhängig von bereichernden oder verändernden Kommentaren, weiterhin gültig waren. So wurde Clio die Muse der Geschichte, Euterpe des Flötenspiels, Melpomene der Tragödie, Thalia der Komödie, Polyhymnia der Rhetorik, Eratoder Geometrie und Geographie, Terpsichore des Kitharaspieles und des Gesangs der Götterhymnen, Urania der Astronomie und Kalliope der Poesie.<sup>903</sup> Merkur galt im Humanismus des 15. Jahrhunderts als Schutzherr des Parnaß. Sein auffallend langer Caduceus, den ihm sein Bruder Apollo geschenkt hatte, stand als Sinnbild für „concordia“, „felicitas“ und „pax“, d.h. Eintracht, Glückseligkeit und Frieden; einträchtiges Handeln verschiedener Künstlergruppen ist ein Grundmerkmal der Merkurkinderbilder. In dieser Bedeutung ist der Zauberstab ein Friedensstab. Als Gott der Redekunst, der Erfindungen und der Gelehrsamkeit ist Merkur schlechthin der Beschützer der Tugend; Herkules schützt sie durch körperliche Stärke. Als Figur des Ruhmes folgt Pegasus der Tugend (Virtus) nach. Bei Mantegna beschützen Merkur und Pegasus das tugendhafte, zum Ruhm führende Verhalten der Menschen auf Erden. Inhaltlich problematisch, aber auch von zentraler Bedeutung, bleibt der gehörnte Vulkan bzw. das Thema des Ehebruchs. Homer hat den sinnesfrohen Phäaken erzählt, daß Vulkan die Ehebrüchigen inflagranti mit einem feinen Netz gefangen hat; dem Hohn der herbeigerufenen Götter setzte er nicht nur das ebenso ungleiche Liebespaar, sondern zugleich sich selbst aus. Der tiefere Sinn dieser Erzählung liege darin, so spekulierte der Philosoph Heraclitus im ersten nachchristlichen Jahrhundert, daß aus der Vereinigung dieser beiden so gegensätzlichen Götter die Harmonie geboren wäre, die alles in Eintracht und Ruhe versetzte. Als Mutter der Harmonie in der Musiktheorie erhält Venus ihre Bedeutung in der Vorstellung der durch die neun Musen verursachten Sphärenharmonie. Die Vereinigung von Mars und Venus gilt daher zusammenfassend als Beispiel für die Überwindung der discordia (Zwietracht), die zur concordia und zur Schönheit (Harmonie) führt. Diese Verbindung der beiden Götter bedeutet schon in der Antike ganz allgemein den Staatsfrieden. Mit der Vereinigung von Mars und Venus spielte Mantegna auf die dynastische Verbindung Este-Gonzaga (Francesco) an. Für eine Interpretation Isabellas als Venus gibt es nicht nur literarische, sondern auch genealogische Gründe, weil die Este sich als Welfen von den Trojaner herleiten, deren Schutzgöttin Venus war. Nach der neuplatonischen Lehre über die Liebe wäre aus der Verbindung Mars-Venus ein Fürsprecher der Tugend und Vertreter der himmlischen Liebe hervorgegangen: Anteros, im Gegensatz zu

<sup>903</sup> Weiterführend Kat. Isabella 1995, S. 199-205, hier S. 199f.

Eros/Amor aus der Verbindung Vulkan-Venus. Bei Mantegna ist es möglicherweise dieser Anteros, der das Blasrohr gegen Vulkan als Personifikation der triebhaften, irdischen Liebe richtet und selbst das tugenhafte Leben und das Streben nach göttlicher Erkenntnis anspornt. Ein wichtiges Indiz dafür, daß die himmlische Liebe neben dem Kriegsgott auf dem Felsenbogen steht, ist der goldene, die Liebe entfachende Pfeil, den Venus mit der Spitze nach unten, also entschärft, in ihrer rechten Hand hält. Die Anwesenheit Vulkans (**Abb. 160c**), „dessen Zorn durch das vulkanisch eruptierte Gestein um ihn herum anschaulich gemacht sein mag, würde den Sieg der himmlischen Liebe über die irdisch-körperliche, die er symbolisiert, noch betonen und gleichzeitig einen Scherz bedeuten, den Beschauer zum Lachen anregen: verlängert man das Rohr des blasenden Putto nach links, so stößt man (...) auf die Geschlechtsteile Vulkans. Verlängert man dieses Rohr jedoch nach rechts, stößt man auf den mons veneris“<sup>904</sup>; die Dialektik zwischen dem Geschlechtsteil Vulkans und dem Venushügel seiner Frau steht, weniger jedoch als Scherz, sondern als von der körperlichen Liebe entfachte schöpferische Zeugungskraft des Künstlers, im Mittelpunkt von Sprangers „Vulkanschmiede“ (**Abb. 138c**). Ein zeitgenössischer Dichter identifizierte Isabella mit Mantegnas nackter Venus, der Ehebrecherin, und erregte die Empörung der Tochter des Herzogs Ercole I. von Ferrara, die den Markgrafen Francesco Gonzaga 1490 mit sechszehn Jahren geheiratet hatte. Der Hofdichter Battista Fiera beruhigte sie in einem Epigramm von 1515, indem er den Verstoß gegen das Gebot des Decorum mit ihrer eigenen Schönheit begründete:

*„Gedicht an Elisabella*

*Eine schöne Venus hat dir unser Apelles gemalt*

*Und malte dabei doch nur deine Schönheit, Elisa.*

*Er hatte auch gemalt, wie die Musen, den süßen Gesang unterbrechend,  
dich reizend in vereinten Chören von allen Seiten besuchen.*

*Daher hat der Sänger in einem geistreichen Vers dich Venus genannt*

*Und gesagt, du teiltest des Mars eigenes Ehebett.*

*Das übrige verschwieg er aus Verehrung für die Würde des Bildes*

*Und glaubte das tüchtige Kunstwerk werde es schon sagen.*

*Aber dennoch hat er unvorsichtigerweise nicht gesehn, daß die Wut des Schmiedes  
Gegen Mars die rächenden Hände in Bewegung setzte.*

*Bei den Flammen schwitzt Steropes, von Brontes hallt der Ätna wider,  
die Fesseln wendete die rechte Hand Pyrakmons (im Feuer) hin und her.*

*So erheben sich Zänkereien eines äußerst lächerlichen Streits*

*Und nichts Reizvolleres ist in der ganzen Stadt zu hören.*

---

<sup>904</sup> Ebd. S. 201.

*Jener bedauert, daß er dich Venus genannt hat, o strahlende Elisa,  
aber für den Sänger war dein Bild Anlaß zu einem Scherz gewesen.  
Bist du denn (wirklich) Venus, wenn du mit Mars auf keuschem Lager verbunden bist?  
Bist du den (wirklich) Venus, wenn dieser aus dir eine Venus macht?*<sup>905</sup>

Die um 1520 eingerichtete Mantuaner Raumfolge der „Appartamento della Grotta“ im neuen Gemächertrakt Isabellas beginnt mit der „Scalcheria“, auf die das Studiolo, die „Grotta“ und der „Girardino“ (segreto) folgen. Die Freskendekoration der Sala della Scalcheria, Isabellas offiziellem Empfangszimmer für die anschließenden „Musenräume“, zeigt Jagdszenen in den Lünetten, Grotteskenmalerei und Stucktondi an der Decke, die um 1522 von Lorenzo Leombruno ausgeführt wurden. Im Mittelpunkt der Deckenmalerei befindet sich ein fingierter Oculus mit Balustrade (**Abb. 161a/b**).<sup>906</sup> Vom Himmel blickt Venus als Personifikation der himmlischen Liebe und in Begleitung Amors herab. Die Scalcheria war der größte Raum in diesem Trakt mit einem Kamin (**Abb. 162a/b**). Über diesen malte Leombruno „Venus in der Schmiede des Vulkan“. <sup>907</sup> In den Lünetten der Stichkappen erscheinen Exempel der Jagd, des menschlichen Verhaltens zwischen Tugend und Laster, das auch im Studioloprogramm selbst eine herausragende Rolle spielt (**Abb. 163**), in deren Mittelpunkt „Minerva“ (**Abb. 164**) und der „Parnaß“ von jeher standen; die Jagdszenen der Scalcheria sind mit Diana einer dritten Göttin geweiht. So eröffnet der Trakt im Empfangszimmer bereits mit der für Isabella so bedeutenden Thematik der Liebe und der Keuschheit, den sinnvollen geistigen gegenüber den sinnlos triebhaften Beschäftigungen. In formaler Anlehnung an Mantegnas virtuosos Vorbild in der „Camera degli Sposi“ im Palazzo Ducale zu Mantua erscheint Venus in der Scalcheria einerseits im geistigen, andererseits im sensuellen Bereich ihres Gatten angesiedelt zu sein. In diesem Spannungsfeld fällt der irdisch wärmenden, dabei zugleich fruchtbaren Liebe nicht unmittelbar eine negative Bedeutung zu, die Mantegna im Bild der „Minerva“ allegorisch ausgedeutet hat. Als Beschützerin der Tugenden, der Künste und der Wissenschaften kämpft Athene-Minerva gegen die stets verführerischen, sich überall einschleichenden Laster. Die größte aller Untugenden ist der Müßiggang, der Feind aller körperlichen und geistigen Beschäftigung (*vita activa und vita contemplativa*), der den vergifteten Pfeilen Amors das Terrain bereitet. Tätigkeit, insbesondere die Beschäftigung mit den Künsten, waren eine Maxime in Isabellas Lebensführung. Die keusche Göttin der Künste *„war daher auch Isabellas großes Vorbild.“* Die unmittelbaren literarischen Quellen für die Minervaallegorie, vielleicht auch den Parnaß, finden sich in den Werken des Mantuaner Dichters Battista Spagnoli. In „De calamitate temporum“ beschreibt er die Eigenschaften der

<sup>905</sup> Zitiert nach ebd. S. 205 mit Literatur- und Quellennachweis und den Änderungen der zweiten, unwesentlich veränderte Fassung von 1537.

<sup>906</sup> Zur Dekoration der Scalcheria vgl. ebd. S. 154-164.

<sup>907</sup> Ebd. Abb. 37-39.

Göttin und lässt sie sagen: „*Ich bin die Bezwingerin der Fortuna – des Glücks, die Geißlerin des Verbrechens...*“<sup>908</sup> Die ältere Rekonstruktion des Studiolo mit Kopien der Gemälde stellt Minerva als Siegerin über die Untugenden sowie den Parnaß mit der himmlischen Venus in diesem Sinn als Abfolge dar; ursprünglich hing eines der Bilder vermutlich an der Wand gegenüber **(Abb. 163)**.<sup>909</sup>

Wie schon am Beispiel der Rosenromanillustrationen ausgeführt wurde, drückt sich die künstlerische Zeugungskraft in der Allegorie des Parnaß in Analogie zur Natur aus. Bei Mantegna wird der göttliche Meister aus der manischen Furie der irdischen Liebe erwachsen und ein magisches Kunstwerk, ein unsichtbares Netz schmieden. Bei Platon wird die Inspiration des Dichters durch die Musen, die Vorstellung des „Furor“ als die sich in innerer Schau vom Leib lösende Seele, als Zustand der Besessenheit oder des göttlichen Wahnsinns begriffen und als „göttliche Gunst“ verstanden; durch diese entstehen „*die größten Güter*“ (Phaidros 244f.). Vor der musischen Inspiration nennt Platon Aphrodite/Eros die erste Art der Begeisterung, auf die Vulkan hier reagiert. Ihn folgen die Musen, die dritte und mystische des Dionysos sowie die vierte, mantische, d.h. seherische oder voraussagende Begeisterung durch Apollo (Ion 353ff.), der den Ehebruch zuerst beobachtet und an Vulkan gemeldet hatte; bei Homer war es noch Helios gewesen, der als reines Naturphänomen mit dem Fruchtbarkeitsgott Apollo, dem Zwillingsbruder von Artemis-Diana, verschmolzen ist. Nach Platon und Demokrit bezogen Cicero (De Oratore II,46; De divinatione I,37), für den nur die „Entflammten“ und „vom Furor inspirierten“ Poeten herausragen, Horaz (Ars Poetica 295ff.) oder Seneca (De tranquillitate animi XVII,10ff.) entsprechend Stellung. So griffen die italienischen Dichter des 14. Jahrhunderts etwa auch auf die Anschauung Senecas zurück, der Verrücktheit als voraussetzende Qualität des poetischen Ingeniums ansah. Diese spielte im Florentiner Neuplatonismus weiterhin eine zentrale Rolle und wurde nur wenigen Auserwählten als Auszeichnung zugestanden.<sup>910</sup> In der „Venusallegorie“ Isabellas liegen die vier Arten der Begeisterung intendiert **(Abb. 160)**: Apoll und Dionysos in den beiden Gipfeln des Parnaß, Venus coelestis auf dem Venushügel. Eros/Anteros „inspiriert“ Vulkan als erste Form der irdischen Begeisterung. Die Musen sind mit Apollo unterhalb von Vulkan platziert; ihre ungewöhnlichen, dionysischen Gesten sind Gegenstand der Diskussion. Die Weintrauben an der Werkstattwand deuten ebenfalls darauf hin, in Vulkan hier einen vom Furor inspirierten Künstler zu sehen **(Abb. 160c)**. Gleichmaßen ließe sich die Zeugungskraft aus dem Unterleib thematisieren, die Ficino am Beispiel des Prometheus als eines „semi-Creator“ behandelt hat; allerdings kann im Falle des olympischen Vulkan von „quasi“ gottähnlichen Zügen nicht die Rede sein. Die

<sup>908</sup> Ebd. Kat. Nr. 81, S. 210-217, hier S. 215f.

<sup>909</sup> Ebd. Kat. Nr. 81 (Minerva) u. Abb. 62 (ältere Photographie des Studiolo).

<sup>910</sup> Kris/Kurz 1967, S. 51; Kemp 1977, S. 356f. u. 384ff.

Fruchtbarkeitssymbolik des Schmiedens liegt im Umgang mit dem Feuer begründet, das die Metamorphose des Materials, die Umwandlung der Aggregatzustände ermöglicht; sie führt auf die Mythologie der Eisenzeit zurück.<sup>911</sup> So konnte der künstlerische Schöpfungsprozeß noch in der frühen Neuzeit mit dem Liebesakt verglichen werden.<sup>912</sup>

Neben der klassischen Einzelfigur, für die das Bronzerelief, die Medaille oder der Ring Beispiele in der Nachfolge von Pisanos Tubalkain-Relief liefern, läßt sich die Gruppe der stehenden Schmiede ausgehend von Italien weiter verfolgen. Dies gilt nur bedingt für ein Relief Antonio Lombardos, das 1508 entstanden und mehr ein Capriccio antiker Figurenzitate ist. Stellt man eine klassische Vulkanwerkstatt im Detail gegenüber (**Abb. 115**), dann werden die Abweichungen von diesem Grundtyp unmittelbar deutlich; dies gilt insbesondere für die am Amboß schmiedende Profilfigur, welche bei Lombardo als frühe frontale Rekonstruktion des Laokoon erscheint (**Abb. 165**). In Abhängigkeit zur Identifikation des nackten Jünglings gegenüber, dessen Adler zumindest mit Jupiter verbunden wäre, scheint der Meister aus einem besonderen Grund abermals sehr erregt zu sein. Laokoon selbst war Apollon- und Poseidon-Priester; er warnte die Trojaner vergeblich vor dem Holzpferd und der List der Griechen. Deshalb bleiben seine seherische Fähigkeiten unbestritten. Die berühmte Gruppe im Belvedere des Vatikan wurde 1506 im oder in der Nähe des Nero-Palastes auf dem Esquilin gefunden. Lombardos Vulkan-Laokoon steht also am Anfang eines Jahrhunderts währenden Streites um die ursprüngliche Haltung des erhobenen Armes der Marmorgruppe. Der Venezianer Antonio Lombardo hatte sich 1506 in Ferrara niedergelassen. Hier stand er, mit einem festen Monatsgehalt von 20 Dukaten, in Diensten Alfonsos I. d'Este. Für dessen „Camerini d'alabastro“ im Herzogspalast fertigte er eine große Anzahl von Marmorreliefs an, für die sich Materiallieferungen bis 1515 verfolgen lassen<sup>913</sup>; nur das Vulkanrelief ist datiert und läßt sich über die Auftraggeber-Ikonographie mit Dossis „Allegorie der Musik“ verbinden.<sup>914</sup>

Auch Baldassare Peruzzi ist dem antiken Schema in seiner „Schmiede des Vulkan“ (Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive) nicht bedingungslos gefolgt (**Abb. 166**). Zu erklären wäre dies nur damit, daß die körperliche Defizienz des Schmiedegottes zur Darstellung gebracht werden sollte, die das Augenmerk auf seine geistigen Fähigkeiten jedoch nur steigern würde; ikonographisch bleibt die Häßlichkeit des Schmiedegottes eine Ausnahme. In Peruzzis unterirdischer Felsenwerkstatt fixiert Vulkan einen Pfeil mit der Zange auf dem Amboß; hinter

---

<sup>911</sup> Eliade 1980, S. 29-76, insbesondere die Kapitel „Die sexualisierte Welt“, „Terra Mater, Petra genetrix“, „Den Öfen gebrachte Menschenopfer“ sowie „Die ‚Meister des Feuers‘“.

<sup>912</sup> Curtius 1961, S. 141ff. u. Kemp 1977, S. 380ff.; Pfisterer 2001, S. 307f. zur Analogie zwischen Liebes- und Schaffensakt.

<sup>913</sup> Poeschke 1992, Bd. 2, S. 139f. m. Abb. 59.

<sup>914</sup> Hier tritt der Herzog wie gesagt als Vulkan/Tubalkain auf.

ihm trägt Amor bereits ein Bündel in Händen. In einer monumentalen Federzeichnung auf Leinwand hat sich Hendrick Goltzius mit einer allegorischen Figurentrias (*Sine Cerere et Baccho friget Venus*) um 1606 selbst zur Darstellung gebracht (**Abb. 167a-f**). Er steht direkt hinter Venus und blickt zum Betrachter. Vor ihm arbeitet Amor, als beider Begleiter, an einem Altarstein, auf dem ein Feuer brennt. Goltzius hält je zwei Grabstichel in beiden Händen; links horizontal mit dem stumpfen Ende zum Venushügel und mit der Spitze zum Feuer, rechts vertikal mit dem stumpfen Ende zum Feuer und mit der Spitze zur himmlischen Ehrung. Seine Gravur, seine gestochenen Linien haben Goltzius tatsächlich berühmt gemacht; er selbst ahmte sie in seinen zeichnerischen Kunststücken, die selbst ein Argument der Druckgraphik im Paragone sind, virtuos nach. Um den „Gipfel“ zu besteigen, war die Hilfe Amors nötig; dieser hält eine Pfeilspitze mit einer Zange ins Feuer. In einem Katalog von 1755 steht, daß der Künstler seine Werkzeuge an Amor übergeben habe, damit dieser sie härte. Zugleich wird die Schärfe des Grabstichels mit der Schärfe von Amors Pfeilen verglichen. Nach Ovid verfügt der Liebesgott über zwei Arten Pfeile. Die einen verleihen Flügel, die anderen entzünden die Flammen der Liebe. Letztere sind aus Gold und haben eine strahlende scharfe Spitze, erstere sind stumpf und mit Blei verkleidet. Der Pfeil von Goltzius ist golden und kommt zunächst aus dem Unterleib von Mann und Frau; dies verdeutlichen abermals die Stichel in der unteren Hand vor dem Geschlechtsteil, deren Verlängerung in den Raum zu einer „monumentalen“ Säule als Phallussymbol dieseits des Feuers wird, die am Altarsockel lehnt. Das Feuer für die strahlende Pfeilspitze wird mit den Weizenhalmen von Ceres und den Trauben des Bacchus gefüttert; damit sticht die besondere Fruchtbarkeit der Grabstichel von Hendrick Goltzius in weiteren Details heraus.<sup>915</sup>

Innerhalb der gemalten Kunstgeschichte wäre sowohl für die Malerei, als auch für die Schmiedekunst, auf Federico Zuccaris Allegorie „Die Klage der Malerei“ hinzuweisen, die um 1577 entworfen und 1579 im Stich von zweien Platten publiziert worden ist (**Abb. 168a-f**).<sup>916</sup> Der Maler hat den Bildinhalt selbst erklärt (Legende Zustand 2/4). Oben sitzt Jupiter einer Götterversammlung vor, der die lorbeerbekrönte Malerei, angeführt von den drei Grazien und Amor, als Fürsprecherin die Leiden der „schönen Künste“ vorträgt.<sup>917</sup> Ein „*Lamento über ihren schweren Stand in einem Zeitalter drastischer Gefährdungen*.“ Um diese zu verdeutlichen weist Minerva auf ein Gemälde, das vom Disegno gehalten wird und die Laster an den Fersen der Glücksgöttin sowie den daraus resultierenden Fall der theologischen Tugenden zeigt. Die untere Hälfte illustriert Jupiters Schiedsspruch. Als Strafe für die Widersacher der Künste verhängte er, auf der rechten Seite zu sehen, brennende Städte und wütende Furien. Unten links befindet sich Vulkans Schmiede, in der die Feuerblitze

<sup>915</sup> Weiterführend Kat. Goltzius 2003, Kat. Nr. 100 m. Abb. u. Lit.

<sup>916</sup> Kat. Wettstreit 2002, Kat. Nr. 49f. (Zuccaris Vorzeichnung der oberen Hälfte und der Stich) m. Lit.

<sup>917</sup> Allein auf der Vorzeichnung liegt eine Zange als Attribut der Schmiedekunst neben Pictura.



gemacht werden. Vor dem Amboß sitzt Zuccari auf einem Podest und verbindet die Bildwelt, der Rauch des Schmiedeofens steigt in den Olymp empor, mit dem Podest im Atelier des Malers, das mit Farbenreibern auf der einen, Zirkel, Lineal oder plastischen Modellen auf der anderen Seite ausgestattet ist. Dieser illusionäre Werkstatttraum mit monumentalem Historienbild wird zum Betrachter durch eine zentrale weibliche Rückenfigur begrenzt, unter der sich eine Gruft öffnet. Unter der „vera intelligenza“ mit Flügeln an den Versen, deren Haupt von einem Strahlenkranz und einem wehenden Tuch umgeben ist, prangt das Wappenbild des Malers. In einer Kellergruft ist Invidia, der Neid, in seine eigenen Schlangen verstrickt. Gefährdungen des Künstlers sind Hunde, die ihn hinterrücks anfallen. Doch sein Mantel aus Ochsenhaut als Ausweis seiner Mühen („fatiche“) wappnet ihn. Dies gilt zugleich für seine Kunst. Zuccari *„malt einen Blitz Jupiters, der auf einem Amboss liegt, wo ihn die Schmiedegesellen Vulkans zurechthämmern, wie auch seinen Pinsel. Der Maler, so die Intention Zuccaris, sei also im Besitz göttlicher Waffen, an denen er schöpferischen Anteil habe. Auch seine Inspirationsquelle, die vera intelligenza, erweist sich durch ihr Auftauchen in einer Wolke als himmlischen Ursprungs, als Abgesandte des Olymp, weshalb sie in die Höhe weist. Bei allen Anfeindungen, denen der Künstler ausgesetzt ist, gibt ‚Die Klage der Malerei‘ insgesamt einer optimistischen Sicht Ausdruck, nach der es in der Macht des begnadeten Virtuosen liege, sich gegen lasterhafte Widersacher zur Wehr zu setzen – im Falle Zuccaris durch die ‚Waffe‘ des Pinsels.“*<sup>918</sup> Der Maler verdankt seine Waffe in diesem Fall also dem göttlichen Schmied, unabhängig davon, daß Zuccari das Auge beim Malen nicht auf ein lebendes Modell, sondern auf die „vera intelligenza“ wirft, auf deren Geheiß er die Anklage der Malerei malt, die zu Jupiters Befehl an Vulkan führte, tödliche Feuerblitze zu schmieden. *„Wo Vulkan im Bild gerade die rächenden Blitze hämmert, dort auf dem Amboß findet sich auch Zuccaris Pinsel, der so Jupiters Zornbefehl ausführt. Vorhin auf Vasaris Akademiebild inspirierte Ingenium-Minerva den Vulkan-Ars. Hier rückt Zuccari“,* so die prägnante Feststellung Winners, *„an die Stelle Vulkans, der Kunst“.*<sup>919</sup> Auf dieser Grundlage ist schon hier leicht zu behaupten, daß Vulkan im 16. Jahrhundert eine wichtige und gattungsübergreifende Personifikation der Künste gewesen ist.<sup>920</sup> Im Vergleich ist der Pinsel als Waffe Zuccaris ein geschmiedeter Racheblitz Jupiters/Vulkans (Kunst als Waffe); die Grabstichel von Goltzius die gehärteten Liebespfeile Amors, die zur höchsten Inspiration und Erkenntnisform führen (Kunst aus Liebe). In seinem frühesten Selbstportrait, einer Feder- und Tuschezeichnung von 1586-1590, hat sich Goltzius noch ohne jeglichen allegorischen Apparat, aber bereits mit Grabstichel und Kupferplatte als Stecher zur Darstellung gebracht (**Abb. 169**). Die Liebe zu dieser Kunst (Graphik), nicht die Malerei, wäre somit der erste Bezugspunkt jeder Interpretation „gemalter“ Kunsttheorie des Niederländers.

<sup>918</sup> Kat. Wettstreit 2002, S. 248f. (Christiane J. Hessler).

<sup>919</sup> Winner 1962, S. 182f. m. Abb.

<sup>920</sup> Als solcher tritt er an erster Stelle auf Vasaris „Akademiebild“ auf; vgl. Abb. 189.

Das Zeugungsorgan des vorderansichtigen Schmiedes bei Peruzzi (**Abb. 166**), das Feuer daneben, der von Vulkan auf dem Amboß fixierte Pfeil sowie der gefüllte Köcher Amors deuten zumindest auf jene schöpferische Potenz hin, die im Sinne des platonischen Eros schon skizziert wurde. Auf die Kraft der Natur, die aus sich heraus vervollkommnet und gebiert, wie der Vulkan tatsächlich als heiße Lava ausfließt oder als Blitzeinschlag von den Menschen kultiviert wurde, verweisen der Schmiedegott als Personifikation des Feuers sowie der Schauplatz unter der Erde; im Gegensatz zu Goltzius unter freiem Himmel. Über der Erde lebt die Flora und Fauna, unter der Erde werden die Mineralien gezeugt. Sie „wachsen“ und „reifen“ vegetabilisch und chemikalisch zu Metallen heran. Bernard Palissy, der berühmte Töpfer und berufsgeschichtlich älteste Repräsentant der „Meister des Feuers“ vor Erfindung der Schmiedekunst und Metallurgie, schreibt 1563 in „Récepte véritable par laquelle tous les hommes de la France pourraient apprendre à multiplier et augmenter leurs trésors“ (La Rochelle, 1563):

*„Gott schuf alle diese Dinge nicht, um sie müßig sein zu lassen... Die Sterne und die Planeten sind nicht müßig, das Meer bewegt sich hierhin und dorthin..., in ähnlicher Weise ist die Erde nie müßig... Was sich auf ihr naturgemäß verbraucht, ersetzt sie und bildet es neu, wenn nicht von der einen Art, dann von einer anderen.... Alles, auch die Erdoberfläche, müht sich, etwas zu gebären; ebenso ist das Innere der Erde, die Matrix, bemüht, etwas hervorzubringen“.*<sup>921</sup>

Der Mensch/Künstler sieht sich als Mitarbeiter am Werk der Natur und fühlt sich in der frühen Neuzeit imstande, *„bei den Wachstumsprozessen mitzuhelfen, die sich im Mutterleib der Erde vollziehen.“* Die Symbiose der metallurgischen und alchemistischen Traditionen in der Frühgeschichte des Menschen läßt sich noch am „Bergbüchlein“ verfolgen, das 1505 anonym als erstes deutsches Buch zu diesem Thema in Augsburg publiziert wurde und im Vorwort von Agrippas „De re metallica“ 1530 als höchst selten und besonders dunkel qualifiziert wurde.<sup>922</sup> Es ist ein Dialog zwischen Daniel, einem mineralogischen Kenner der Bergwerkskunde (Bergverstanding) und einem jungen Bergknappen (Knappius der Jung). Daniel erklärt diesem das Geheimnis der Entstehung der Erze, der Lage des Bergwerks und die Technik der Förderung. *„Man muß sich merken, daß es zum Wachstum oder zur Erzeugung eines metallhaltigen Erzes eines Erzeugers und eines fügsamen Dinges oder Stoffes bedarf, die imstande sind, den Zeugungsakt vorzunehmen.“* Der Autor folgt einer im Mittelalter verbreiteten Auffassung, nach der Erze durch die beiden Grundstoffe Schwefel und Quecksilber erzeugt werden. *„Es gibt andere, die behaupten, die Metalle seien nicht vom Quecksilber erzeugt, weil man vielerorts metallhaltige Erze, aber kein Quecksilber findet; an Stelle des Quecksilbers vermuten sie einen feuchten, kalten und schleimigen Stoff,*

<sup>921</sup> Eliade <sup>2</sup>1980, S. 51 zur Mythologie des Bergbaus.

<sup>922</sup> Weiterführend ebd. S. 149ff. zur Alchemie.

ohne irgendwelchen Schwefel, der aus der Erde wie ihr Schweiß hervortritt, und von dem, in Verbindung mit dem Schwefel, alle Metalle erzeugt würden. (...) Mehr noch, in der Vereinigung von Quecksilber und Schwefel zu Erz, verhält sich der Schwefel wie der männliche Same und das Quecksilber wie der weibliche Same bei der Empfängnis und der Geburt eines Kindes.“ Voraussetzung für eine leichte Geburt des Erzes ist „ein natürlicher Mutterschoß, wie das Erzlager, in dem das Erz erzeugt werden kann. (...) Es bedarf auch bequemer Wege oder Zugänge, wie der Steinlagen zwischen den Gängen, über welche diese mineralische Kraft zu diesem natürlichen Schoß gelangen kann. Die Bildung der Metalle hängt zudem von der Himmelsrichtung und den Gestirnen ab. Das Silber „wächst“ unter dem Einfluß des Mondes (Diana); das Golderz unter dem der Sonne (Apollo). „Nach Ansicht der Weisen“, so heißt es, „wird das Gold vom allerhellsten Schwefel erzeugt, der in der Erde, unter Einwirkung des Himmels und vor allem der Sonne, gut gereinigt und geläutert wurde, so daß er keinerlei Feuchtigkeit mehr enthält, die vom Feuer zerstört oder verbrannt, noch irgendwelche Flüssigkeit, die vom Feuer verdampft werden könnte...“ Das „Bergbüchlein“ erklärt die Entstehung unterschiedlicher Metalle als Stufenleiter unter dem Einfluß der Planeten. Des Bleies durch Saturn, des Eisens durch Mars und des Kupfererzes durch Venus. Der Text des Bergbüchleins „ist von großer Bedeutung. Mitten im 15. Jahrhundert gibt er Zeugnis von Überlieferungen, die sich auf den Bergbau beziehen und die sich einerseits auf die archaischen Vorstellungen von der mineralogischen Embryologie, andererseits auf babylonische astrologische Spekulationen zurückführen lassen.“ Wenn der Prozeß der Schwangerschaft nicht behindert wird, dann werden alle Metalle zu Gold. Wie der Metallurg, der „Embryonen“ (Erze) in Metalle verwandelt, indem er das in der Erdmutter begonnene Wachstum beschleunigt, träumt der Alchemist davon, diese Beschleunigung zu verlängern und sie durch die endgültige Verwandlung aller „gewöhnlichen“ Metalle in Gold zu krönen. In der Summa Perfectiones, einem alchemistischen Werk des 14. Jahrhunderts, ist zu lesen: „... was die Natur nur während einer sehr langen Zeitdauer vollenden kann, wir durch unsere Kunst schnell zu Ende führen können“. Der „Adel“ des Goldes ist die ausgereifte Frucht.<sup>923</sup> Die „Handsteine“ (Erzstufen) aus dem dritten Schrank der Ambraser Kunstkammer stehen unter dieser Voraussetzung, welche die Kombination von „naturalia“ und „arteficialia“ im Sammlungsgefüge generell und den zeitgenössischen Kunstbegriff synonym betrifft. Die Gewinnung der Metalle aus dem Schoß der Natur scheint das Thema eines Gemäldes von Matthäus Gundelach zu sein: „Allegorie des Bergbaus oder der Erde“ (**Abb. 170a-f**). Das um 1620 entstandene Bild wird von einer fast nackten, jugendlich anmutigen Gestalt der Fortuna beherrscht, die auf dem Glücksrad balanciert und zumindest das offene Los des „Schatzsuchers“ meint. Durch die Suchergruppe neben einem Schacht links, schimmernden Erzsichten und einen Bergknappen im Vordergrund rechts, wird das

<sup>923</sup> Zusammenfassend zitiert ebd. S. 52-57.

Bild zugleich als „Allegorie auf den Bergbau“ und auf die „Welt der Bodenschätze“ beschrieben. Vermutlich ist somit zugleich die Erde gemeint, in der die Abbaustoffe entstehen bzw. heranwachsen. Die Gruppe im linken Mittelgrund hinter Fortuna agiert in fehtiger Betriebsamkeit unter einer Ruinenarchitektur bei Fackellicht.<sup>924</sup> Die gelehrte Ahnungslosigkeit ihrer Schatzssuche wird in der Kleidung offenkundig, das blinde Suchen von kreisenden Insekten (libellenartige Stechmücken) veranschaulicht, die im Dunkel „über“ ihren Köpfen schwirren. Im Gegensatz zu jenen, die vergeblich eine günstige Gelegenheit Fortuna occasios erhoffen, die ohnehin keinen Schopf bereit hält, tritt der professionelle Bergmann, ein „Bergverstendiger“, von rechts ganz unmittelbar und monumental aus seinem Stollen. Dem Betrachter zeigt er seinen Fund, den er aus dem Schoß der Erde ans Tageslicht gebracht hat. Mit einem goldenen Pfeil tritt Fortuna an die Seite des Könners, der sich nicht auf das Glück, sondern sein Wissen und seine Fähigkeiten stützt. Sie weist auf die „Ader“ und den glücklichen Fund hin. Die linke Hand des Kumpel hält das Keil- oder Bergeisen, mit dem er die Erde aufgebrochen hat; darauf deutet zunächst eine rötlich schimmernde Erzstufe in kristallinen und vegetabilen, z.T. blütenförmigen Formen hin, die unter der Hand liegt. In der Rechten weist der Bergman eine weitere Erzstufe mit Gold vor, die er aus der Dunkelheit der Erde an das Tageslicht gebracht hat. Golderze können das Gold in sehr unterschiedlichen Formen enthalten. Es steht im Raum, daß Gundelachs Bild ein Reflex auf das böhmische Bergbaugebiet ist; in Tschechien sind zahlreiche Goldlagerstätten bekannt. Die Goldlagerstätten der Alpen sind überwiegend an die kristallinen Kerngebiete gebunden; die gangförmigen Erzkörper sind bei der Kluftbildung der alpinen Gebirgsbildung entstanden. Zwei Beispiele aus den österreichischen Alpen können den „Glücksfund“ des Bergarbeiters real veranschaulichen; sie zeigen gediegenes Gold in Uranpecherz mit Brannerit aus Mitterberg (Troiboden, Salzburg) sowie Gold in Chloritschiefer aus der Goldzeche (Salzburg), dem höchten Bergwerk Europas mit Stollen zwischen 2700 und 2900 m Höhe (**Abb. 171 u. 172**).<sup>925</sup> Fortunas goldener Pfeil, dessen Spitze auf die irdene Erz-Gold-Stufe und die Tiefe der Erde zeigt, verweist in Gegenrichtung auf die Tür, durch die das helle Tageslicht der Sonne mit ihrer Symbolbedeutung für das Gold strahlenförmig eindringt. Sie stünde demnach nur jenem zielgerichtet arbeitenden Bergmann bei, der die erzeugenden Kräfte der Natur mineralogisch zu lesen versteht. Das Windrad „Fortunas“ deutet nicht nur allgemein, sondern speziell auf die Mikrokosmos-Makrokosmos-Lehre der Bergwerkskunde, d.h. die Abhängigkeit des Wachstums der Metalle von der Himmelsrichtung und Planetenkonstellation. Als Handwerkszeug ist das „Glücksrad“ zugleich das „Förderrad“ der Grube; noch heute wünschen sich die einfahrenden Bergleute ihr „Glück auf“. Der goldene Pfeil, ein Produkt des Goldfundes, wird kaum als

<sup>924</sup> Kat. Prag 1988, Kat. Nr. 122 (Jürgen Zimmer).

<sup>925</sup> Kat. Gold 2001, S. 211, Kat. Nr. 12b u. 12d sowie weiterführend S. 202-213 (Kap. Aus der Tiefe der Erde – Lagerstätten und Gewinnung von Gold).

Standardattribut Fortunas aufzufinden sein; insbesondere mit dem Hammer als „Schaftknauf“. Die Frage, welche Götter Pfeile besitzen, kann sich jeder selbst beantworten. Besonders mit den Sonnenstrahlen der geöffneten Tür, wo das Tuch der beinahe nackten „Fruchtbarkeitsgöttin“ die Form eines Bogens zum Abschluß der göttlichen Waffe konturiert; selbst das Ziel einer „Jagd“ seiner Zwillingschwester wäre klar definiert.

Die körperliche Minderwertigkeit, die den hinkenden Vulkan bei Peruzzi kennzeichnet, scheint wie gesagt eine Ausnahme zu sein, denn der Gott wird, seiner mythologischen Bedeutung sowie seiner beruflichen Tätigkeit entsprechend, meist als muskulöser Mann gezeigt. In einer „Nachzeichnung“, die ehemals Primaticcio zugeschrieben war, hat der Haarlemer Maler Maerten van Heemskerck die schwer arbeitenden Schmiede in dynamischer Bewegung monumentalisiert; aus der Figur Vulkans ist ein antikischer Jüngling geworden (**Abb. 173**).<sup>926</sup> Heemskerck hat die Gruppe der um den Amboß stehenden Männer in einer weiteren Zeichnung übernommen und in eine zeitgenössische Ruinenlandschaft versetzt, die vorbildlich für die Spezialisierung von Jan Brueghel d.Ä. werden sollte (**Abb. 174a-d u. 211ff.**).<sup>927</sup> Schon hier arbeiten die Schmiede in einer mehrschiffigen Ruinenarchitektur auf der linken Seite, die sich nach rechts in den tiefen Bildraum einer Landschaft öffnet. Aus dem Himmel nähert sich Helios-Apoll auf seinem Wagen. Die Schmiedegruppe arbeitet demnach nicht allein im Zeichen des Feuer-, sondern insbesondere im Schein des Sonnengottes; die Gesamtanlage orientiert sich an der Struktur nordalpiner Planetenkinderbilder des 15. und des 16. Jahrhunderts, bei denen eine wagenlenkende Gottheit die Künstler unter dem freien Himmel einer Landschafts- im Gegensatz zu einer Stadtkulisse vereinigt. Heemskercks Apollo ist nicht ohne weiteres als Inspirationsfigur zu verstehen; ebensowenig wird Vulkan als Werkstattüberhaupt herausgestellt. Das Arrangement der antiken Schmiedegruppe mit Helios ist dabei allerdings aussagekräftig genug. Im Verweis auf den Ehebruch von Mars und Venus liegt die Szenerie fest in der Mythologie verankert. Heemskerck wählte die Form einer italianisierenden Landschaft mit Ruinenarchitektur und strahlender Sonne, in der eine genreartige Gruppe von Schmieden arbeitet. Durch den mythologischen Hintergrund wird das niedere Berufsbild gattungsgeschichtlich zum Historienbild erhoben; gilt dies auch für die Schmiedekunst? Oder wird sie „lediglich“ als Repräsentant menschlicher Kultur und Kunst verstanden, der Helios-Apollo besonders gewogen ist? Letztlich wird er den Funken zünden, der Isabellas Vulkan schon ergriffen hat, um ein neues künstliches Wunderwerk zu vollbringen. In einem Stich von Goltzius nach Spranger erscheint der göttliche Beobachter (**Abb. 175**), wegen der

---

<sup>926</sup> Veldman 1977, Kap. 2 (The „Vulcan triptych“), S. 19-42, Abb. 4 (Peruzzi) u. 10 (Heemskercks Nachzeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett Kopenhagen).

<sup>927</sup> Ebd. Abb. 11: Landschaft mit Ruinen und Werkstatt Vulkans, Zeichnung, 1538, London British Museum.

Liebeshöhle in Gestalt einer Decke als „Seher“ ausgewiesen, ebenfalls im Sonnenwagen am Himmel. Unterstützt von Amor gehen Venus und Mars im Vordergrund ganz rustikal ihren Gelüsten nach. Die ganze Geschichte vom Ehebruch bis zur Gefangennahme wurde in einem älteren Entwurf von Goltzius selbst gezeichnet und gestochen (**Abb. 176a-d**). Die Blätter könnten folgende Titel tragen: „Allegorie auf die Analogie zwischen Natur und Kunst“ oder „Allegorie auf die Analogie zwischen sexuellem Zeugungsakt und künstlerischem Schöpfungsakt“. Vom Zeichner und Kupferstecher wird die Kunsttheorie der *Natura naturans* schon hier vorgetragen, die sie mit der späteren Präzisierung seines Werkzeuges als goldene Pfeilspitzen Amors verbindet. Das Feuer der Schmiede und die Furien hinter der Liebe weisen versteckt, die Bettszene plakativ in diese Richtung.<sup>928</sup>

Bei Diego Velázquez (**Abb. 177a-c**) läßt sich ein ganzer Produktionsprozeß verfolgen, der über das glühende Metall auf dem Amboß vor Vulkan, korespondierend zum Umhand der unterrichtenden Personifikation, zu den Werkzeugen der Grobschmiede zu ihren Füßen und von hier zum rechten Vordergrund führt, wo ein Geselle mit letzten Plattnerarbeiten an einem nunmehr Silber glänzenden Brustharnisch beschäftigt ist; von der Farbsymbolik zwischen Gold und Silber als sich ergänzenden Gegensätzen war embryologisch gerade die Rede. Die fallende Diagonale der Komposition verbindet das Strahlenhaupt der „Naturerscheinung“ (Helios-Apollo) über das rote, horizontal mit dem Umhang verschränkte Metall auf dem Amboß sowie mit dem rot „glühenden“ Unterschenkel des Schmiedegesellen, vor dem die Rüstung liegt. Nach der Logik jener Interpreten/innen gemalter Malereigeschichte, die am Aufstieg „ihrer“ Gattung interessiert sind, wäre über Heemskerck und Velázquez abzuleiten, daß der Schmied bis 1630 zum apollinischen Künstler geworden ist; ein Bindeglied des Goldschmieds wären Cellinis Siegelentwürfe. Velázquez hat das Bild vermutlich im Haus des spanischen Botschafters im Vatikan, Manuel de Fonseca, Graf von Monterrey gemalt. Die Dienstburschen der Botschaft dienten als Modelle für einzelne Figuren. Die Szene hält den Augenblick fest, in dem Apollo Vulkan vom Ehebruch seiner Gemahlin berichtet. Der Komposition liegt ein Stich Antonio Tempestas zugrunde, der 1606 mit dem gleichen Thema in Antwerpen erschienen ist. Bei Homer hat nicht Apollo den Gatten von dem Treuebruch berichtet, sondern Helios (Od. 8,302). Die Figur von Velázquez trägt den Lorbeerkranz als Attribut des Apollo, der als Helios-Apollo durch das Sonnenhaupt gekennzeichnet ist. Während die Barbaren die Sonne kultisch verehren, ist Helios für die Griechen kein Gott, der ins menschliche Leben eingreift, sondern ein unmittelbares Naturphänomen. Als Sinnbild von Leben, Licht, Reinheit, Ordnung usw. wird er bei Sonnenauf- und -untergang begrüßt (Plat.

<sup>928</sup> Horký 2003, Kat. Nr. 21-30 hat die älteren italienischen Vorläufer von Goltzius und Spranger, d.h. Kat. Nr. 24 (Enea Vico nach Parmigianino, Venus und Vulkan, 1543, Kupferstich) sowie Kat. Nr. 25 (Gian Jacopo Caraglio, Mars und Venus von Vulkan überrascht, um 1530, Kupferstich) im Abschnitt „Ikonographie der Leidenschaft“ ohne Bezug zum Künstlertum behandelt.

Leg. 887E). Mit anderen kosmischen Mächten ruft man ihn an, weil er alles sieht (Hom. Ilias 3,277); z.B. als Zeuge beim Eid (Hom. Ilias 3,103ff.).<sup>929</sup>

Nach Peruzzi und Heemskerck wirkte die ikonographische Schmiedegruppe auch bei Velázquez vorbildlich. In keinem der genannten Beispiele wurde sie jedoch mit der klassischen, profilansichtigen Einzelfigur verbunden. Dies ist bei Heemskercks wichtigster Vulkan-Werkstatt der Fall.<sup>930</sup> Sie steht im Kontext eines nur fragmentarisch erhaltenen und rekonstruktionsbedürftigen Werkes (**Abb. 178a-h**) und bildet eine „Standardlösung“ ab: ein Mann bedient den Brennofen, drei schmieden. Die Mitteltafel von Heemskercks „Vulkan-Triptychon“ ist 1536 datiert, d.h. in Italien entstanden, und zeigt „Venus und Vulkan in der Schmiede“ (Prag, Nationalgalerie); dieses Schema wurde durch einen Stich von Cornelis Bos seit 1546 (Wien, Albertina) bekannter (**Abb. 179**).<sup>931</sup> Die Suche nach einem Vorbild für die Platzierung eines Ofens im Rücken von Vulkan bei Hinzufügung von Venus und Amor führt auf einen Stich Raimondis zurück. Für die Plakette des Nürnberger Meisters I.G. sollten Heemskerck/Bos um 1570-1580 vorbildlich sein (**Abb. 180**). Vulkan selbst tritt seiner antiken und mittelalterlichen Darstellungstradition entsprechend als „sitzender Schmied“ mit erhobenem rechten Arm im Profil am Amboß auf. Im Hinweis auf Vergil konnte Ilja F. Veltman die Szene auflösen; die Dunkelheit deutet von vornherein auf eine unterirdische Werkstatt hin, die auch das Fresko der Farnesina zeigt:

*„The subject of the Prague canvas was taken from the description of Vulcan’s forge in the Aeneid (8, 385-453): a subterranean workshop in which the smith, assisted by three Cyclopes, forged articles for the gods.“*<sup>932</sup>

Gegenüber von Vulkan erscheint bei Heemskerck im Vergleich zum antiken Vorbild nicht Minerva (**Abb. 115**), sondern Venus in Begleitung Amors (**Abb. 178b**). Vergil selbst beschreibt die Werkstatt in der Passage, in der Venus ihren Ehemann bittet, Waffen für ihren Sohn Aeneas anzufertigen (Aeneid, 370-453). Sie argumentiert damit, daß Vulkan auf Bitten von Thetis auch für Achilles neue Waffen angefertigt habe (Ilias 18, 368-617). Der Maler hat das Mittelbild auf der Wandung des Wassertroges vor dem Ofen signiert: MARTINVS/HEMSKERIC/ 1536; daneben steht ein lateinisches Distychon, das in deutscher Übersetzung lautet: „Hier schmieden die starken Zyklopen unter der Leitung Vulkans aus der Masse den Blitz und Venus betrachtet die Arbeit“. Vulkan ist auf der Mitteltafel also gar nicht mit dem Auftrag der „Mutterliebe“ beschäftigt, denn das erste was er für den Sohn seiner Frau ausführte war ein Schild, „on which he portrayed the earth, the sea, the heavens with

<sup>929</sup> Kat. Prado 1995, S. 103 m. Abb.; López-Rey 1997, S. 74-77 u. Kat. Nr. 44.

<sup>930</sup> Zur Werkstatt Vulkans in der niederländischen Malerei und Zeichenkunst unter besonderer Berücksichtigung Heemskercks vgl. grundsätzlich Bosque 1985, S. 260ff.

<sup>931</sup> Veldman 1977, Abb. 5 und 9.

<sup>932</sup> Ebd. S. 21f.

*the sun, moon and stars, and two cities bustling with life.*<sup>933</sup> Das Prager Mittelstück des Triptychons wurde 1671 von den Flügeln getrennt, die sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden. Der linke Flügel, unten ebenso wie der rechte um etwa 70 cm verkürzt, zeigt „Mars und Venus in Vulkans Netz“ dem Spott der Götter ausgesetzt.<sup>934</sup> Die Vereinigung von Mars und Venus gilt wie gesagt als Beispiel für die Überwindung der Zwietracht zur Harmonie. Moralisierend spielt das Bild weniger auf die kreative Potenz, als auf die Bändigung des Geschlechtsaktes bzw. der sündhaften Triebe an. Dies wird von der erhaltenen Außenseite dieses Flügels im christlichen Sinne unterstrichen. Dieser deutet zusammengenommen auf ein Berufsethos hin, das sich für den Goldschmied nachrichtlich ausgehend vom Hl. Eligius bis zu den frühneuzeitlichen Gildeordnungen und abbildlich als Attribut der Waage in Berufsbildern von Goldschmieden, Geldwechslern und Bankiers seit der Mitte des 15. Jahrhunderts verfolgen läßt. Das Bild zeigt Prudentia und Justitia in Grisaillemalerei mit der cartellino-Aufschrift:

*„EEN VALSCE WAGHE IS DEN HEERE EEN AFGRICELIKHEIT MAER EEN VOLLE GEWICHTE IS SYN WEL BEHAGEN. PROV. XI“ (Eine falsche Waage ist ein Greuel vor dem Herrn, aber ein rechtes Gewicht gefällt ihm wohl.)<sup>935</sup>*

Michiel Coxcie, der 1532 Vasari in Rom getroffen hat und 1539 Mitglied der Mechelner Malergilde wurde, hat um 1538 (?) ein Gemälde mit „Venus in der Schmiede des Vulkan“ gemalt, das nachweislich den Versammlungsraum der Antwerpener Goldschmiede in der sog. „Bruiloftskamer“ zierte.<sup>936</sup> Heemskerck hat vor Anbruch seiner Italienreise bei Pieter J. Fobsen und dem Goldschmied Joss Cornelisz gewohnt und seinen Altar anscheinend erst in der Heimat für einen heute unbekannten Auftraggeber vollendet. An erster Stelle eine niederländische Gilde oder Zunft aus der Berufsgruppe der Schmiede; wegen der Mahnung an die Ehrlichkeit von Waage und Gewicht, die nur im Umgang mit Edelmetallen nötig ist, vorzugsweise der Goldschmiede. Jupiters Racheblitze, die Vulkan auf dem Mittelbild schmiedet, werden denjenigen treffen, der die göttliche Ordnung zu stören versucht.<sup>937</sup> Er steht in der ersten Reihe der olympischen Spötter über Venus und Mars. Bei Goltzius oder Spranger neben dem anderen mantischen Seher Helios-Apollo, der vom Tugendheld Herkules begleitet wird (**Abb. 175 u. 176**). Auf dem rechten Flügel des Vulkantriptychons, der bereits um 1532-1535 datiert wird, übergibt Vulkan die Waffen des Aeneas tatsächlich an Venus; d.h. den zuerst angefertigten Schild. Hinter ihm steht ein Cyclop, gegenüber zwei Frauengestalten, deren Deutung als mechanische, also magisch bewegte „Dienerinnen des

<sup>933</sup> Ebd.

<sup>934</sup> Grosshans 1980, S. 124f., Kat. Nr. 22.

<sup>935</sup> Kat. Wien 1972, S. 40f. u. Tf. 12f.

<sup>936</sup> Weiterführend zu einem europaweit führenden Zentrum der Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts vgl. Kat. Zilver uit de gouden eeuw van Antwerpen, Antwerpen 1988, hier S. 25. u. 52 (G. van Hemeldonck/P. Baudouin).

<sup>937</sup> Dies ist auch Zuccaris Thema; vgl. Abb. 168.



Hephaistos“ in Frage steht.<sup>938</sup> Frühe Schilderungen automatenähnlicher Apparate finden sich in der griechischen Mythologie. Homer erzählt in seiner Ilias von den goldenen Dienerinnen des Schmiedegottes Hephaistos sowie von dessen auf goldenen Rädern von selbst fahrenden Dreifüßen. Aristoteles berichtet von den angeblich lebendigen Statuen des Daedalus, die das Labyrinth des Minotaurus auf Kreta bewachen.<sup>939</sup> Die Vorstellung der Verwandlung einer vom Künstler geschaffenen lebendigen Form führt weit in die Vergangenheit auf "prähistorische", auf allen Kontinenten bekannte Vorstellungen der Schmiedekunst zurück. Der *"finnische Götterschmied Ilmarinen"* schuf eine schöne Frau aus Gold, *"die litauischen Engel der Schmiedekunst Ugniedokas und Ugniegawas"* schmiedeten ebenfalls *"eine lebendige Jungfrau aus Gold."*<sup>940</sup> Innerhalb der Prometheus-Rezeption blieb der emblematische Vorwurf der Superbia im 16. Jahrhundert sekundär, *„weil man das Werk und die Leistung des Künstlers, die man bewundert, mehr in Analogie als in Opposition zu Gott bzw. Jupiter begreift.“* Die am Künstler gerühmte Fähigkeit der Verlebendigung war in der Prometheustopik *„vorherrschend“*. Dies bekundet ein Ruhmesgedicht auf Cellinis Perseus, das mit der Bewertung der „beseelten“ Werke des Prometheus, des Deukalion sowie des Benvenuto endet: *„Doch wollte einer einen Vergleich anstellen: dieser Perseus lebt, die übrigen sind tot.“*<sup>941</sup> In einer Anmerkung schlug Andreas Prater am Einzelbeispiel von Cellinis nicht erhaltenem monumentalen figürlichen Kerzenleuchter für Franz I. eine Verbindung mit der antiken Automatentradition vor, die zumindest deren Rezeption im 16. Jahrhundert belegt:

*"Ob für die Konzeption der silbernen Götterfiguren antike Nachrichten von automatischen Götterstatuen eine Rolle gespielt haben, läßt sich schwer entscheiden. Immerhin zeigt sich z. B. Agrippa von Nettesheim, von 1524 bis 1525 Leibarzt und Hofastrologe der Mutter Franz I. in Lyon, gut unterrichtet über die Androiden und Automaten der griechischen Mythologie. Er erwähnt die von Dädalus geschaffenen mechanischen Krieger, die aus freien Stücken mit in den Kampf zogen und die goldenen Statuen, welche die Gäste als Mundschenken und Aufwärter bedienten."*<sup>942</sup>

Wenn man in Cellinis Jupiter einen Automaten vermutet, um die aus Goldblechen getriebene Figur auf dem Weg zur monumentalen Bronzeskulptur als "mechanisches Gerät" in den Bereich der Goldschmiedekunst zu verorten, dann vergißt Prater, daß sie ohne eingebaute Mechanik überhaupt kein Automat gewesen ist, sondern nur auf einem Sockel mit Rollen

<sup>938</sup> Veldman 1977, Abb. 2 sowie S. 21 m. Anm. 8, S. 24 u. 32ff.; Grosshans 1980, S. 119-124, Kat. Nr. 21.

<sup>939</sup> Zur Definition von Automaten, zu ihrer geschichtlichen Entwicklung bis zum 16. Jahrhundert vgl. Lehne 1985, S. 98-103, hier S. 99 mit Nachweis der einschlägigen Literatur und Quellenzitate.

<sup>940</sup> Ebd.

<sup>941</sup> Steiner 1991, S. 68 f. mit Quellenzitate und Nachweisen.

gestanden haben soll; dies allein war für ihre Beweglichkeit nötig. Als Kandelaber, der auch für die Bestimmung des Jupiter die Forderung verlangte transportabel und beweglich zu sein, gehört der Objekttypus in das traditionellen Aufgabengebiet der Goldschmiedekunst, wobei einzig das Format gesteigert wurde, was Cellini ungeachtet dessen nicht hinderte, die bewegliche Lichtquelle in altbekannter Manier anzufertigen. So tat er nichts anderes als die Umsetzung dessen, was er mit der Saliera schon demonstriert hatte, die ihrerseits auf fahrbares spätmittelalterliches Tischgerät zurückweist. Die Konstruktion der Automaten des 16. Jahrhunderts entwickelte sich aus den „Figurenuren“. Die Automaten unterscheiden sich von den Figurenuren dadurch, daß *„die Aufgabe der Zeitmessung fehlt“* und diese *„mechanisch betriebenen Konstruktionen menschlicher, tierischer und dinglicher Gestalt“* ihren Sinn somit *„in ihrer selbstzweckhaften, die Illusion der Lebendigkeit vermittelnden Eigenbeweglichkeit haben“*. Mit den Schöpfern der Automaten, die auf der höfischen Tafel im 16. Jahrhundert durch ein Räderwerk zum *„Leben erweckt“* worden sind, kann auf die Zusammenstellung der Merkurkinder zurückverwiesen werden, denn die Produktion setzte *„die Zusammenarbeit von Uhrmachern und Goldschmieden“* voraus, von welcher oder von welchem Betätigungsfeld des frühneuzeitlichen Goldschmieds zudem auch Cellini im Vorwort seines Traktats berichtet. Mit Hilfe der Mechanik wurde in den Tieren und Menschengestalten durch Beweglichkeit der Glieder oder der Augen die *„Illusion der Lebendigkeit hervorgerufen“*. Barbara Lehne gab in ihrer Doktorarbeit die für die deutsche Renaissancegoldschmiedekunst gültige Definition in Verbindung zur zeitgenössischen Kunsttheorie. Demnach zeichnen sich die Automaten *„durch ein größtmögliches Streben nach Natürlichkeit aus. Dies wurde durch Materialien, Bewegung und Naturabguß erreicht. Die Tafelautomaten – wie auch die übrigen Tafelaufsätze – wurden meist in kostbaren Materialien wie Gold, Silber, vergoldeter Bronze und Edelsteinen ausgeführt“*, waren also ein Hauptaufgabengebiet spezialisierter Goldschmiede. Diese verwendeten auch andere *„Rohstoffe“*, *„natürliche Werkstoffe wie Rhinozeroshorn, Schildkrötenpanzer oder Muscheln. Hinzu kamen noch präparierte Tiere, die wegen des schnellen Zerfalls aber heute praktisch nicht mehr existieren. Diese waren durch die Mechanik wieder zum ‘Leben’ gerufen worden.“* Mit dem Versuch, *„Leben möglichst unmittelbar nachzuahmen“*, erstrebte man *„das Kunstideal der damaligen Zeit“* zu erfüllen, das *„in der Verwirklichung der Illusion der Lebendigkeit eines Kunstwerks lag. Um diese Fiktion zu steigern, wurden in die Automaten noch vorausprogrammierte und mechanisch erzeugte Tierstimmen oder Musik wie Vogelgesang, Trommelwirbel, Trompetenklänge oder ähnliches eingebaut. Dieser Versuch, Leben möglichst natürlich zu imitieren, erstreckte sich auch auf die Technik der das Gehäuse ausführenden Handwerker, die z. B. die Terrainplinthen der Diana-Automaten mit Kleingetier*

---

<sup>942</sup> Prater 1988, Anm. 13, S. 15; vgl. H. C. Agrippa von Nettesheim: Magische Werke, Bd. 2, Berlin 1925, S. 9; H. v. Hesberg: Mechanische Kunstwerke und ihre Bedeutung für die höfische Kunst des frühen Hellenismus, in: Marburger Winckelmannsprogramm 1987, S. 47-72.

und Blumen im Naturabguß verzierten, den zu dieser Zeit Wenzel Jamnitzer in Nürnberg in Vollendung beherrschte.<sup>943</sup> Ohne hier weiter auf das Fortleben antiker Mechanik und Automatenkonstruktion in den mittelalterlichen Klosterwerkstätten eingehen zu wollen, das sich als weiteres „Erbe“ in den Werkstätten niedergelassener städtischer Goldschmiedemeister tradiert hat (**Abb. 229b**), immerhin wird von der ältesten erhalten mechanischen Räderuhr kurz die Rede sein (**Abb. 364**)<sup>944</sup>, läßt sich doch ein aussagekräftiges zeitgenössisches Beispiel anführen. Die 25 cm hohe Automatenfigur in Privatbesitz steht auf einem Postament, in dem ursprünglich ein Räderwerk montiert war, das heute verloren ist (**Abb. 181a-c**). Nach einer überzeugenden Darlegung konnte Peter Metz nachweisen, daß die Figur ein Portrait des französischen Königs ist, der als Bogenschütze auftritt. Es liegt weiterhin nahe, daß Bartolomeo Campi, der als Goldschmied und Plattner tätig war, den Tischautomaten geschaffen hat; zumindest dessen getriebene Figur, deren Kopf, Arme und Bogen beweglich sind. Im Auftrage Herzog Guidobaldos II. della Rovere von Urbino vollendete Campi, der Sohn eines Bologneser Juweliers, einen Prunkharnisch für Kaiser Karl V. („Armatura alla romana“), den der Künstler datiert und als Goldschmied signiert hat (**Abb. 182**): „Bartholomevs Campi Aurifex“. Es kann zur Diskussion stehen, welcher Gottheit der Bogen des antikisch gerüsteten und mechanisch Königs gehört bzw. auf wen sein Pfeil gezielt hat?

Ausgangspunkt für den Blick auf Heemskercks Vulkantriptychon war die Synthese der beiden ikonographischen Identifikationsfiguren stehende Schmiedegruppe und sitzender Schmied. In Florenz begegnen sie seit 1555-1558 im repräsentativen Appartementsaal der Elemente des Palazzo Vecchio (**Abb. 183a/b**). Der Palazzo Vecchio, dessen älteste erhaltene Bauabschnitte (Turm) aus dem 14. Jahrhundert stammen, war zunächst das feste Regierungsdomizil der Zunftvorsteher (Priori) sowie des höchsten Justizbeamten, des „Bannerträgers der Gerechtigkeit“ (Gonfaloniere di Giustizia), dessen Position in der Stadtregierung alle zwei Monate neu besetzt wurde. 1540 zog Cosimo de' Medici, der wenige Jahre zuvor durch kaiserlichen Erlaß zum Herzog von Florenz erkoren worden war, mit seiner Familie in den Palast ein. Innerhalb kürzester Zeit veränderte sich der schmucklose Regierungssitz der Priori und des Gonfaloniere in den Palazzo Ducale. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bezogen die Medici ihre neue großherzogliche Residenz, den Palazzo Pitti auf der anderen Uferseite des Arno. Für die Florentiner blieb der Palazzo Vecchio der dauerhafte Verwaltungs- und Regierungssitz des Bürgermeisters. Nach der Umgestaltung und Erweiterung unter Herzog Cosimo I. de' Medici, um 1540 von Battista del Tasso begonnen, bildeten die Quartieri (Appartements) und Säle des Herzogspalastes

<sup>943</sup> Lehne 1985, S. 98 u. 104f. sowie 107-128 zur führenden typologischen Entwicklung in Süddeutschland ausgehend von Nürnberg, dessen Vorrang bis zum Epochenende gewahrt bleibt.

<sup>944</sup> Weiterführend die einschlägigen Studien von Maurice/Mayr 1980 und Heckmann 1982.

den wesentlichen Teil des Gebäudekomplexes. Tasso starb am 8. Mai 1555. Sein Nachfolger wurde Giorgio Vasari aus Arezzo. Für die nächsten 19 Jahre war Vasari, bis zum Tode des Künstlers und des Herzogs 1574, an den Veränderungen des Palazzo maßgeblich beteiligt. Von 1555 bis 1558 arbeitete Vasari mit den führenden Köpfen bzw. Händen seiner Werkstatt am Quartiere degli Elementi, das sich im zweiten Stock über dem 1555 eingerichteten „Quartiere di Leone X“ befindet, das neben dem „Saal der Fünfhundert“ auf der ersten Etage liegt. Das Quartiere di Leone wurde den wichtigsten Persönlichkeiten der Medici-Familie gewidmet. Über der Verherrlichung der „irdischen Götter“ aus dem Hause Medici wurden die Gottheiten der klassischen Mythologie zum Thema gemacht; im Kontext als Olymp der Familie und im Rückgriff auf die Theorie der Entstehung des Kosmos aus den vier Elementen. An der Decke sind die Allegorien auf die Luft angebracht; in der Mitte: „Saturn entmannt den Himmel, vor den Augen der zehn göttlichen Mächte“. Die vom Treppenzugang aus gesehen linke Wand spielt auf das Element Erde an. Das Hauptfeld zeigt „Die Darreichung der ersten Früchte der Erde an Saturn“. Damit wäre der Ackerbau und die damit verbundene Opferung an die Götter als kultischer Fruchtbarkeitsgottesdienst als älteste Kulturstufe des seßhaften Menschen ausgewiesen. Die Darstellungen auf der Kaminwand spielen auf das Feuer an, die anschließende Wand auf das Wasser: „Die Geburt der Venus“.<sup>945</sup> Die Kaminwand ist von links nach rechts wie folgt strukturiert: In einer Kartousche oberhalb der Tür zum nächsten Saal der Ops<sup>946</sup> ertappt Vulkan Mars und Venus; entsprechend zum inneren linken Flügelbild von Heemskercks Triptychon. Es folgt, ganz entsprechend zum Altar, „Die Schmiede des Vulkan“; über der anderen Tür, die zum Saal des Jupiter führt, „Vulkan/Dädalus schmiedet die Waffen des Achill“ an Stelle der Übergabe des Aeneas-Schildes; darunter der Original-Kamin flankiert von zwei querrrechteckigen „Kampfszenen der Meeresgottheiten“ in Grisaille.<sup>947</sup> Das zentrale Fresko mit der Vulkanwerkstatt zwischen den Grisailen über den Türen unterteilt sich in drei Szenen. Auf beiden Seiten begrenzt die Darstellung eines Ofens das mittlere Bildfeld. Links spielen Putti vor, auf und am Ofen und rechts verrichten die Eisenschmiede als stehende Gruppe die Schwerarbeit. Zentral, d.h. direkt über dem realen Kaminofen, der wegen der Feuersymbolik ein beliebtes Arrangement gewesen sein sollte<sup>948</sup>, geht der Meister im Beisein von Venus und Amor seiner Kunst nach und schmiedet Jupiters Blitze; die Ausläufer des Putti-Reigens tragen diese in den Himmel. Die folgende Wand ist wie gesagt dem Wasser gewidmet, als dessen Personifikation Venus in Erscheinung tritt. Alle Bilder, die Vulkan und Venus in der

<sup>945</sup> Muccini 1995, S. 15f., 25f. u. 80-82 m. Abb.

<sup>946</sup> Ops ist die göttliche Verkörperung des Erntesegens, die Göttin des Überflusses und Reichtums überhaupt. Ihr Kult war eng mit dem des Consus verbunden („Ops Consiva“), mit dem sie über die Ernten wachte. Die Fratres Arvales riefen sie bei den Volcanalia am 23. August zusammen mit Vulkan gegen die Brandgefahr an. Den Titel „Ops Mater“ erhielt sie wegen der Identifikation mit „Terra Mater“ (Varro ling. 5,64).

<sup>947</sup> Muccini 1995, S. 81f. m. Abb.

<sup>948</sup> Vgl. Abb. 162.

Schmiede vereinigen, zeigen deshalb nicht nur die schöpferische Inspiration durch die Liebe, sondern zugleich auch die Vereinigung zweier sich gegenseitig zerstörender Elemente zur Harmonia zwischen Wasser und Feuer, die, neben der Erde (Metalle) und der Luft (Ofen) elementare Werkzeuge des Schmiedes sind. Als Bild im Bild wird diese elementare Synthese in den gemalten Kunstgalerien Willem van Haechts deutlich, welche die Sammlung des Cornelis van der Geest zeigen. Die Version mit Apelles, der Campaspe malt, zeigt über der Frauengruppe ein Podest mit Armillarsphäre vor der rückwärtigen Bilderwand (Den Haag, Mauritshuis). Darüber hängt, rechts neben der Münchner „Amazonenschlacht“ von Rubens, ein kleinformatiges Gemälde mit Vulkanwerkstatt (**Abb. 309c**). Weil die Geschichte des antiken Malerhelden um 1630 erstmals als Figurengruppe in eine Bildergalerie platziert wurde<sup>949</sup>, hat van Haecht bei seiner früheren Version von 1628 noch darauf verzichtet, eine symbolträchtige Leitfigur plakativ in den Vordergrund zu stellen (**Abb. 184a-j**). Unabhängig davon hängt die Vulkanschmiede in halber Höhe an der rückwärtigen Wand unter einem querrrechteckigen See- bzw. Marinestück und über der Amazonenschlacht.<sup>950</sup> Die Kunstgeschichte beschäftigt sich sehr intensiv und gelehrt mit dem Thema „Kunst im Bild“. Obwohl sie auch gerne Inventionen von Stechern anführt, beschränkt sie sich dabei doch nur auf „Malerei und Skulptur im Bild“. Darüber hinaus liegt der Fokus, trotz weiterführender Titelsprüche, meist auf „Malerei im Bild“, um den Paragone für sie zu unterscheiden. Von einer ernsthaften Differenzierung der Skulptur bzw. Plastik, die sich auch in den „Bildergalerien“ als Münze, Schmuck, Instrument, Statuette oder Marmorskulptur abzeichnet und die sammlungsgeschichtlich belegbar geworden ist, kann dabei kaum die Rede sein. Deshalb liefert nicht nur das ganze Kapitel dieser Arbeit einen ergänzenden Beitrag zur gemalten Kunstgeschichte, sondern allein der Hinweis auf das Thema „Der Schmied im Bild“; abgesehen von den Spezialisten wird dies auch für das Thema „Goldschmiedekunst im Bild“ gelten können, das die Werke selbst betrifft. Für Victor I. Stoichita kristallisiert sich in den Antwerpener „Cabinets d’amateurs“ des 17. Jahrhunderts eine *„spezifische Art des metakünstlerischen Diskurses“* heraus, der *„bereits im größten und reichsten Galeriebild der Antwerpener Schule anzutreffen war.“* Für Stoichita ist die Verschlüsselung im Vergleich zu älteren Beispielen *„größer, und die Bildlektüre, die verlangt wurde, noch anspruchsvoller. Für unseren Zweck“*, so heißt es zielgerichtet, *„reicht es zu erwähnen, dass die Inszenierung des Malaktes in van Haechts Bild eine zentrale Rolle einnimmt, aber beinahe unsichtbar bleibt, weil sie sich auf einem kleinen Blatt Papier befindet. Es geht um einen Stich von Jan Wierix, der ‚Alexander zu Besuch bei dem die Kampaspe malenden Apelles‘ zeigt. Dieser Stich befindet sich in einer Art Gleichgewicht auf dem Tisch im Zentrum des Bildes. Indem er den Besuch des Souveräns im Atelier eines Malers darstellt, reflektiert dieser Stich in gewisser*

<sup>949</sup> Winner 1962, S. 154f. u. Abb. 3.

<sup>950</sup> Vgl. etwa Asemissen/Schweikhardt 1994, Tf. XV; unmittelbar zum Thema Wettengl 2002 (Kunst über Kunst. Die gemalte Kunstkammer) sowie weiterführend Stoichita 2002, S. 10-19.

Weise den Gegenstand des gesamten Gemäldes, auf dem die Visite der Regenten Albrecht und Isabella bei Cornelis van der Geest dargestellt wird, und verleiht ihm somit eine *paradigmatische Dimension*.<sup>951</sup> Zunächst läßt sich festhalten, daß ein Tisch in der Mitte des Vordergrundes steht, auf dem Werke jener Kleinkünste versammelt sind, die nebensächlich bleiben. Dies gilt für die Miniaturmalerei im Gegensatz zur Leinwandmalerei, von der sie sich allerdings durch eine berufsgeschichtliche alte und kontinuierliche Geschichte über die mittelalterliche Buchmalerei unterscheidet, für den Kupferstich als graphische Technik, konkret als Druckkunst, für die Numismatik, in Form von Goldmünzen und Medaillen, die zum ersten höfischen Sammelgebiet frühneuzeitlicher Mäzenaten zählen und die Renaissance der Medaille in der Erfindungszeit des Kupferstichs am Anfang des 15. Jahrhunderts begründen, oder als Bronzeplastik, die als Epochenmerkmal des 16. Jahrhunderts „*von allen Seiten schön*“ ist und Hauptwerke Giambolognas vorstellt. Das Thema des Tisches ist zuerst doch offensichtlich die Liebe zur Kunst, die alle Anwesenden, Mäzenaten, Sammler, Kunstliebhaber und Künstler verbindet, die zu Teilen bekannt sind. An zweiter Stelle geht es nicht um die „*Inszenierung des Malaktes*“, sondern um die „*Inszenierung der Plastik*“. So steht der ganze Tisch zunächst mehrfach und überhaupt mit Apelles im Zeichen von Venus. Vor dem Tisch titelt bereits ein Gemälde mittleren Formats. Es zeigt das Schlafzimmer der Liebesgöttin mit dem geschäftigen Amor vor dem Bett und einer Dienerin, die links einen Vorhang zuzieht. Das Bild lehnt an einem üppigen Früchtestilleben mit farbiger Dienerin und angekettetem Affen. Über der „irdischen“ Venus hängt der Kupferstich, mit dem gerne eine erhaltene Zeichnung identifiziert wird (**Abb. 185**), halb vom Tisch herab. Es ist mit voller Berechtigung von einem Stich die Rede, worauf der Druckrand hinweist. Das Blatt auf dem Tisch ist also auf gar keinen Fall gemalt, sondern „sculptiert“ worden; zumindest ist diese Form der Signatur für Wierix, Goltzius und andere führende Stecher allgemein bekannt. Als „*Sculptura in aes*“ oder „*Incisoria*“ ließe sich der Kupferstich als Tochter der Plastik und akademischen Kunst zugleich klassifizieren (**Abb. 257 u. 258b**); dies entspricht seiner Genese aus den Werkstätten der Goldschmiede sowie seiner Aufnahme in Cellinis Traktat als eine von acht Sparten dieser Kunst (Niello). Als Bild im Bild erscheint allerdings nicht die genaue Komposition der Zeichnung, wenngleich sie auch für Kurt Wettengl eine „*Reminiszenz an die Apelles-Legende*“ darstellt, welche, wie das ganze Gemälde, „*die aristokratische Würdigung der Kunst und des Künstlers sowie dessen Rangerhebung*“ bedeutet.<sup>952</sup> Die Unterschiede zum Stich sind marginal, aber sie betreffen den Affen, der auf dem älteren Blatt gut zu erkennen ist; dieses wurde von Wierix als „*Inventor*“ signiert; damit wäre auch die Stichkomposition als Erfindung ausgewiesen;

<sup>951</sup> Stoichita 2002, S. 15 mit Abb. 6f.

<sup>952</sup> Kat. Wettstreit 2002, Kat. Nr. 26.

insbesondere das Bett.<sup>953</sup> Neben der „Apelleswerkstatt“ des Stechers liegen zwei weitere Blätter, die jeweils eine stehende Einzelfigur zeigen. Die eine ist gestochen, die andere, als Gleichung zwischen Kupferstich und Disegno, in roter Kreide gezeichnet. Diese Auffassung entspricht einem allegorischen Portrait, daß Jacob Matham 1617 im Todesjahr seines Stiefvaters und Lehrmeisters gestochen („sculpsit“) hat (**Abb. 186a-c**). Es zeigt ein Medaillonportrait, das von zwei männlichen Personifikationen flankiert wird. Dem „spirito“ (ingenium) mit Flügelhut und Caduceus sowie dem „disegno“ mit Tafel, Winkelmaß und Zirkel. Über dem Portraitbild lagern weibliche Personifikationen der Malerei links und der Zeichnung rechts, die so in männlicher und weiblicher Gestalt auftritt. Weil die „Gravur“ in der Mitte platziert ist fungiert sie als *„link between drawing and painting“*<sup>954</sup>; dies zunächst nur zur Eigenständigkeit des Kupferstichs als Kunstgattung sowie zum entsprechenden Selbstverständnis der Stecher. Von Goltzius haben sich vier Zeichnungen seines persönlichen Emblems und Mottos „eer boven Golt(zius)“ (Ehre über Gold) erhalten, von denen zwei, vermutlich aber alle vier Stammbuchblätter sind (**Abb. 187**). Sie alle stimmen formal folgendermaßen überein: geflügelter Engelskopf mit Ruhmeskranz („Loft-geest“, „spirit of praise“, höchste Form der himmlischen Ehre) auf dem Caduceus blickt zur Sonne; auf dem Boden liegen Goldmünzen, Geldsäcke oder Goldschmiedewerke. Diese sind nicht nur negativ als vanitas-Symbole zu verstehen, denn sie bezeichnen *„a general reference to the arts that bring forth profit and honour“*.<sup>955</sup> Als Geist oder Lebensgeist spielt Merkur eine wichtige Rolle in der Alchemie. Der Caduceus weist deshalb mindestens auf einen kunsttheoretischen (spirito-ingenium), auf einen humanistischen (virtus) und einen alchemistischen Sinn hin; drei der vier Entwürfe zeigen geflügelte Schlangenköpfe am Zauberstab, die ebenfalls ein alchemistisches Symbol sind. Das Blatt in Cambridge (**Abb. 188a-c**) veranschaulicht eine umfassende Allegorie; wie alle anderen Versionen eine Freilichtszene im Schein der Sonne. Links sitzt eine nackte und geflügelte Frau *„drawing on a drawing board“*. Zu ihren Füßen liegen die Attribute des Disegno bzw. der Geometrie, Winkelmaß und Zirkel, die von Mathams Stich bekannt sind. Die weibliche Figur auf der Emblem-Zeichnung von 1612 steht der „ars“ nahe, die Goltzius 1582 gemacht hat. Hier unterrichtet ars eine männliche Personifikation namens „usus“ (Praxis) im Zeichnen (**Abb. 93**).<sup>956</sup> Die Figur auf der Zeichnung vereinigt beide Konzepte.<sup>957</sup> Die Personifikation der „industry or deligence“ (industria und/oder deligentia) sitzt der „Zeichenkunst“ mit Sporen und Zügeln als Modell gegenüber. Zusammengenommen scheint die Allegorie eine persönliche

<sup>953</sup> Es verbindet diese Apelleswerkstatt von Wierix mit der traditionellen Analogie zwischen sexuellem Zeugungsakt und künstlerischem Schaffensakt; d.h. mit den Bettszenen in der Schmiede oder dem Ehebruch von Mars und Venus als Initiation eines magischen Kunstwerkes. Apelles entbrannte in eine entsprechend irdische Liebe zu Venus-Campaspe.

<sup>954</sup> Kat. Goltzius 2003, S. 27 u. 31. Abb. 7b.

<sup>955</sup> Weiterführend ebd. Kat. Nr. 4f. m. Abb.

<sup>956</sup> Ebd. Kat. Nr. 5.

<sup>957</sup> Vgl. für Goltzius Abb. 93 u. 94 sowie für Vasari Abb. 189.

Illustration der aristotelischen Lehre der drei Einheiten von „natura“, als Fähigkeit des Künstlers, „ars-doctrina“ (Kunst und Erziehung) und „exercitatio“ (Praxis) zu sein. Hinter der Zeichnerin, die aus der Sicht von Goltzius und wegen ihrer Handhaltung wohl eher eine Stecherin mit Lorbeerkranz wäre, steht ein Putto, wenn es nicht zugleich eine Amor-Venus-Gruppe ist, und hält die Fackel mit dem Ruhmesfeuer in den Himmel. Dahinter sowie zwischen den weiblichen Personifikationen befinden sich Goldschmiedewerke auf einem Tisch, am rechten Bildrand auf einer Stufenkredenz. Aus den Sporen der Industria/Diligentia wächst das Spirito-Caduceus-Emblem auf der Mitte des Tisches aus dem zentralen Deckelgefäß in der Umrißgestalt und Binnenzeichnung einer Sanduhr hervor: „Ehre über Gold“, aber als Wortspiel auf den sprechenden Namen zugleich „Ehre über Goltzius“; entsprechend führt der Blick von Diligentia zu Spirito. Goltzius hat seine Liebe zur Kunst zu dieser Zeit auch durch die Härtung seiner Grabstichel als Pfeilspitzen Amors ausführlich beschrieben (**Abb. 167**). Er war selbst an der Herstellung von Goldschmiedewerken beteiligt. Zusammen mit den Silberschmieden Ernst van Vianen aus Utrecht und Jacob Pietersz van Alckemade aus Haarlem sowie dem Bildhauer Hendrick de Keyser war er an der Herstellung des St. Martin-Pokals der Haarlemer Brauergilde von 1604 (Haarlem, Frans Hals Museum) beteiligt; de Keyser hat die Deckelgruppe modelliert, Goltzius die vier Reliefs der Cuppawandung mit Szenen aus dem Leben des Heiligen entworfen.<sup>958</sup>

Die Liebe des Apelles von Wierix findet ihre Analogie, entsprechend der skizzierten Erkenntnis- und Liebeslehre der Schmiedekunst als Repräsentant der Plastik, ebenfalls im Vergleich zum menschlichen Zeugungsakt. Die Liebe zur Kunst führt über die irdische Liebe. Deshalb ist Campaspe nackt und deshalb steht ein Bett hier wie da am rechten Bildrand (**Abb. 185**). Wogegen die keinesfalls ungewöhnliche Nacktheit der Campaspe der Legende verpflichtet ist, weil sie das Vorbild für ein berühmtes Venusbild des Apelles gewesen sein soll, scheint die Darstellung eines Bettes eine ikonographische Ausnahme zu sein. Die sexuelle Determination der Apelles-Kunst des Stechers wird im Affen deutlich, dessen niedere Lebensweise auf dem Weg zur Erkenntnis zu überwinden ist. Schließlich steht ein kleines rechteckiges Bildchen im Zentrum des Tisches, auf das die Plastiken Giamabolognas beinahe kranzförmig, d.h. zugleich allansichtig ausgerichtet sind. Venus erscheint nunmehr in einer Freilichtszene unter blauem Himmel und nicht mehr als irdische Verführerin im Bett. Während sich van Dyck rechts neben dem Kronprinzen mit Generalmünzmeister Jan van Montfoort unterhält, steht der Landschaftsmaler und Sammler Pieter Stevens rechts hinter dem „Tisch der Plastik“. Er hält ein Frauenbild in die Höhe und lenkt den Blick zu einem Kunstfreund, der im Hintergrund vor einer antiken Venus-Amor-Gruppe steht. Sie gehört zu einer Reihe von drei monumentalen Marmorskulpturen als Repräsentanten der antiken, nicht

<sup>958</sup> Kat. Goltzius 2003, Kat. Nr. 6.



zeitgenössischen Kunst der „Bildhauerei“, die links von der Tür stehen. Auf die irdische Fruchtbarkeitsgöttin Ceres folgen die vier Personifikation der platonischen Erkenntnislehre in Gestalt berühmter Skulpturen: Venus, Bacchus und Apoll. Der Apoll vom Belvedere spannt seinen Bogen in Richtung auf die Wandseite rechts von der Tür, wo die vatikanische Muse neben dem Herkules Farnese steht. Der Tugendheld rastet über der Malergruppe mit Jan Wildens, Frans Snyders und Hendrick van Balen am Globus. „VIVE L'ESPRIT“ lautet die Devise van der Geests am Türsturz. Stoichita hat das verlorene Bild van Eycks als gemalten Paragone in den Zusammenhang der Venus-Skulptur gebracht, weil sich die abgebildete Frau im Bild spiegelt; dies wird ohne Zweifel zutreffen, geht aber an der eigentlichen Aussage des Gemäldes an dieser Stelle vorbei. Tatsächlich findet die „Venusachse“ der Plastik hier ihren Höhepunkt; so mag sie über ein Werk der Steinbildhauerei obsiegen, mit dem sie ikonologisch doch sehr eng verbunden ist. Ausgehend vom Tisch mit den nahezu zweidimensionalen Kupferstichen, den leicht erhabenen Reliefs der Münzen und den dreidimensionalen Metallstatuetten weist van Haecht auf die monumentale Plastik in Gestalt antiker Skulpturen hin. Damit wird nicht nur eine umfassende Definition der hinzufügenden plastischen Gattungen gegeben. Diese werden auch von der wegnehmenden Skulptur differenziert, die das kunsttheroretisch programmatische Leitbild veranschaulicht, als Kunstgattung in der Sammlung aber nicht zeitgenössisch vertreten ist. Van Eycks Gemälde präzisiert den Paragone in der Galerie van der Geests allein in Bezug auf die monumentale Steinbildhauerei. Mit Vorder- und Rückseite könnte sein Werk auf dem Tisch zwischen den Gimabologna-Plastiken nicht bestehen. Die Diskussion steht innerbildlich deshalb zugleich außerhalb, gewissermaßen am negativen Ende der Gattung selbst, weil sie den Vergleich mit einer anderen Kunstgattung beinhaltet und über diese selbst hinausführt. Der Weg zur höheren Erkenntnis, der mit der irdischen Liebe zu Venus oder zu Campaspe beginnt, geht für die Plastik einschließlich des Kupferstichs auf dem Tisch mit der himmlischen Venus bereits in Erfüllung; für alle Künste mit der antiken Venus pudica, deren Schamhaftigkeit und Tugendhaftigkeit bereits von van Eyck profanisiert worden ist.

An dieser Stelle kann sich der Blick auf Göttinnen in der Vulkanschmiede im Rückgriff auf Minerva nochmals erweitern; der Vorwurf der Voreingenommenheit lässt sich dabei ganz unschwer an einem weiteren Beispiel begründen, dessen historische Bedeutung als gemalte Kunsttheorie zu dieser Zeit kaum zu übertreffen ist (**Abb. 189a-d**). Für die 1563 gegründete Accademia del Disegno malte Giorgio Vasari um 1565 ein Gemälde (Florenz, Uffizien), „*das die Akademie als 'Schmiede des Vulkan' verherrlicht*“.<sup>959</sup> Thetis, so berichtet Homer, habe den „*kunstberühmten Hephästos*“ (Ilias 18, 391) mit der Bitte aufgesucht, neue Waffen für Achill zu schmieden. Über dieses Thema als Gegenstand seines Werkes hatte sich Vasari

<sup>959</sup> Költzsch 2000, S. 119-24 m. Abb. 89, hier S. 119; Kat. Pygmalions Werkstatt 2001, S. 88f. m. Abb.

mit Vincenzo Borghini beraten, der sich auf ein vorausgegangenes Gespräch bezog, als er seine Vorstellungen vom Gehalt des Bildes niederschrieb; Vasari hielt sich schließlich eng an diese Vorschläge und ersetzte Thetis, die Meeresgöttin, die Hephaistos für Jahre vor Zeus verbarg, durch Athene/Minerva. In einem dunklen, höhlenartigen Raum, der sich im Hintergrund teilt, hockt der nackte Vulkan auf einem Schemel. Die rechte Hand holt zum Schlag mit dem Hammer auf ein Punziereisen in der linken Hand aus. Vor ihm *„stützen Putti den in Auftrag genommenen Schild des Achill, an dessen Verzierung Vulkan arbeitet; zu erkennen sind Steinbock und Schaf, im Gegensinn eine Weltkugel anspringend, als die Impresen des Großherzogs und seiner Gemahlin.“* Vor Vulkan steht die von Borghini erwünschte Athene. Die Göttin, die Winkelmaß und Zirkel in der rechten Hand hält, weist Vulkan ein Blatt Papier dicht vor die Augen. In den hinteren Räumen befinden sich rechts die Grobschmiede, links Zeichen- und Bildhauersaal. Die Schmiede rechts ist mit Blasebälgen und Feuerstelle ausgestattet. Auf dem Amboß liegt ein Teil der Rüstung, die von drei nackten Jünglingen gehämmert wird. Ganz rechts, durch eine Wand abgetrennt, schärfen zwei Männer ihre Werkzeuge an einem großen Schleifstein. Fertige Stücke werden über die Stufen herabgetragen; den vollendeten Helm bringen zwei Putti hinter Vulkan heran. Im linken, tonnengewölbten Raum sitzen vier ebenfalls nackte Männer an Arbeitstischen und zeichnen nach Vorlagen, die an die Wand geheftet sind; plastische und leibhaftige Modelle treten über die Treppe näher. In der Nische über den Zeichnern steht eine vergoldete (?) Gruppe der drei Grazien; tief im Hintergrund ist ein meißeinder Bildhauer nur schemenhaft zu erkennen. Aus der Höhe über Vulkan schwebt ein Genius herab. Er krönt nicht nur den „Kunstberühmten“ im Vordergrund, sondern zugleich die Schmiedegruppe im Ofenraum mit dem Ruhmeskranz.<sup>960</sup> Anthropozentrisch erscheint rechts, in der Tiefe der Höhle, die mystische Schmiede der Cyklopen im Ätna, also im Vulkan, dessen Usus (Praxis) als Meister der Schmiedekunst mit der Ars (Theorie) Minervas das Leitmotiv der modernen Akademie mit Zeichen-, bedingt auch Bildhauersaal ist. Mit der Anwesenheit der drei Grazien<sup>961</sup> ist der Disegno für Vasari nicht allgemein als Vater der „Scultura“, sondern insbesondere der Schmiedekunst als Repräsentantin der Plastik bezeichnet worden.<sup>962</sup> *„Ihr solltet“*, so hatte Borghini abschließend notiert, *„nicht aus dem Auge verlieren, daß ihr ein Ganzes darstellt, das nicht einer Werkstatt ähnelt, sondern der Akademie einiger Künstler, wo Pallas lehrt.“* Das Schema der Athene-Hephaistos-Gruppe *„erinnert selbst“*, so Költzsch

<sup>960</sup> Költzsch 2000, S. 119f.

<sup>961</sup> Vasari hat die drei Grazien erstmals in der von Kardinal Farnese 1545 beauftragten Ausmalung eines Saales der päpstlichen Kanzlei (Sala dei Cento Giorni), insbesondere im Fresko vom Bau der neuen Peterskirche, als Repräsentantinnen von Architektur, Plastik und Malerei dargestellt; vgl. ausführlich Diss. Roggenkamp 1995, S. 23-45, bes. S. 40-45 sowie 112-125.

<sup>962</sup> Vasari brach mit der Tradition, nur die freien Künste weiblich darzustellen, um *„Bau, Bildhauer- und Malkunst bewußt in den Rang der theoretischen Freien Künste“* einzusetzen; Roggenkamp 1995, S. 42-55 führt die gleichsetzende Aufwertung weiter aus und kommt mit den Argumenten der Bildhauer in der Paragone-Debatte auf die Verschwisterung von Malerei und Bildhauerei bei Vasari zu sprechen.

weiter, „über den formal ähnlichen Künstler-Auftraggeber-Typ hinaus, wie er seit dem Spätmittelalter zu verfolgen ist, eher wieder an jene viel ältere Szene, in der Prometheus im Beisein Athenes sein Menschenbild formt, das die Göttin beseelen wird: Athene steht dem nackten, auf seinem Schemel hockenden Künstler gegenüber und berührt den eben erschaffenen Protoplastos.“ Vasaris Göttin tritt vor Vulkan und hält dem göttlichen Schmied ein Blatt Papier vor Augen:

*„Vollendete Athene das geformte Bildwerk des Prometheus, indem sie ihm mit ihrer göttlichen Kraft erst das Leben eingab, so wird sie durch ihre Weisheit auch dem Werk Vulkans erst die Vollendung verliehen. Vulkan, der göttliche Praktiker, und Minerva, die Göttin der Weisheit, ergänzen ihre Fähigkeiten, um die Vollendung des Kunstwerkes zu bewirken. Jene seit Alberti geläufige Forderung an den Künstler, daß er ebenso theoretisch gebildet wie im Praktischen geübt sein müsse, findet als Programm der entstehenden Kunstakademie seinen Niederschlag im Bild.“<sup>963</sup>*

Den zunächst angesprochenen Künstler-Auftraggeber-Typus können exemplarisch zwei Holzschnitte aus dem Weißkunig illustrieren.<sup>964</sup> Sie zeigen Maximilian zum Besuch in der Werkstatt des Malers (**Abb. 190**)<sup>965</sup> und des Plattners: „Die Geschicklichkeit und neue Erfindungen in der Harnischmeisterei“ (**Abb. 191**).<sup>966</sup> Maximilian hat „huldvoll die Rechte auf die Schulter des (Plattner-) Meisters gelegt und neigt sich zu ihm herab.“ Das kaiserliche Interesse an Waffen-, Kriegs- und Plattnerkunst ist verbürgt. Ein wahrscheinlich in Augsburg entwickelter Harnischtyp, „ästhetisch ein Höhepunkt seiner Gattung“, trägt den Namen „Maximilians-Harnisch“. Gesichert ist Burgmairs Beziehung zu den Augsburger Plattnern, namentlich zu Kolman Helmschmied (**Abb. 302**), dem der Zeichner im Bildniskopf des Meisters ein „Denkmal“ gesetzt hat. Im Gegensatz zur Werkstatt des Malers, vermutlich ein Selbstbildnis Burgmairs, ist die des Plattners als verschließbares Werkstattgeschäft charakterisiert. Der Künstler hat den „Akzent deutlich auf die Darstellung bürgerlichen Berufslebens gelegt, eine Gattung, die bald eine Spezialisierung in den ‘Ständebüchern’ erfahren sollte.“<sup>967</sup> Während der von Maximilian berührte Meister, das Oberhaupt der Werkstatt, seine Arbeit unterbrochen hat, schmieden links zwei Gesellen am Amboß. Diese Gruppierung weist auf Vasari voraus; an die Stelle des Kaisers tritt Minerva bzw. der Herzog. Alle Versuche, die den Abgesang der Gold- und Schmiedekunst gerne mit Vasaris Akademie

---

<sup>963</sup> Ebd. S. 121.

<sup>964</sup> Während der Herstellung um 1515/16 wurden jeweils nur wenige Exemplare als Probe-, Kontroll- und Belegstücke abgezogen. Die erste kommerzielle Auflage erfolgte erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die 251 Holzschnitte wurden zwischen 1514-16 in Augsburg unter der Aufsicht Konrad Peutingers geschaffen. Fast die Hälfte führt auf Hans Burgkmaier zurück, der seine Blätter als einziger fast sämtlich monogrammiert hat; vgl. Kat. Burgkmaier 1973, Kat. Nr. 178-203 u. Einleitung.

<sup>965</sup> Kat. Burgkmaier 1973, Kat. Nr. 183f. u. Abb. 158f. („Die Freude und das Geschick, die er bei den Angaben für Gemälde zeigte, und deren Verbesserung nach seinem Ingenium“).

<sup>966</sup> Ebd. Kat. Nr. 187 u. Abb. 162.

<sup>967</sup> Ebd.

beginnen, dürfen das „Akademiebild“ nicht vergessen. Selbst wenn das Antlitz Vulkans kein szenisches Portrait des Goldschmieds Cellini ist, was Scalini weiterhin vermutet (**Abb. 192**), so wäre das Gemälde bei jeder Abhandlung über dessen Kunsttheorie ebenso zu berücksichtigen<sup>968</sup>; insbesondere in der Diskussion um seine Wappen und Siegelentwürfe.<sup>969</sup> Da Minerva in der Renaissance „als Patronin der artes liberales“ galt, „in deren Kreis die Malerei aufgenommen werden wollte“<sup>970</sup>, wird dieser Status den Schmieden von Vasari um 1565 wohl ausdrücklich bescheinigt!? Der Medailleur und Wachsbossierer Antonio Abondio (1538-1591), der seit 1565 für die Höfe in Wien, Prag oder München gearbeitet hat, gehört zu den führenden Medaillenkünstlern des 16. Jahrhunderts. Eines seiner Werke (**Abb. 193**), das 1572 wenige Jahre nach Vasari entstanden ist, zeigt das Bildnis eines zweiten führenden Meisters: IACOBVS NIZZOLA DE TRIZZIA MDLXXII; sein eigentlicher Name lautet Jacopo da Trezzo (1515/19-1589). Auf der Rückseite überreicht die stehende Minerva dem rechts sitzenden, sich auf den Hammer stützenden Vulkan einen Lorbeerzweig; die Legende lautet: ARTIBVS QVAESITA GLORIA.<sup>971</sup> Zwei Jahrzehnte, nachdem sich mit Alfonso d'Este in Ferrara ein Angehöriger des höchsten Adels so sehr mit Vulkan verbunden fühlte (**Abb. 124 u. 165**), trat ein Vertreter der artes liberales allein mit dem Feuergott auf (**Abb. 194**). Die 1542 datierte Medaille eines unbekannten Künstlers ist Lodovico Cato (1490-1553), einem Rechtsgelehrten in Ferrara gewidmet: LVDOVICVS CATVS EQ CO IVRISC AETAT AN LII. Die Rückseite zeigt die energisch bewegte Figur Vulkans mit flatterndem Umhand (Wind/Luft) in der Höhle einer zerklüfteten Felslandschaft (Vulkan/Feuer). Vor dem Ofen mit wild loderndem, aber kultivierten Feuer steht sein Amboß, auf dem er die Blitze Jupiters schmiedet; darum die Umschrift: AD ASTRA ET VVLCANVS.<sup>972</sup> Was für Cato außer Frage steht, wird dem Medailleur, d.h. dem Künstler, in der gelehrten Berufung auf Minerva individuell bescheinigt.<sup>973</sup> Im Gegensatz zu Vasaris Schmiede, in der beide Gottheiten die Repräsentanten einer Künstlergruppe, eben der „Akademiker“ sind. In seiner Doktorarbeit mit dem einschlägigen Titel „Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert“ hat Hansoon Lee Vasaris Akademiebild in einem eigenen Kapitel behandelt. Für „*Minervas Rollen in der kunsttheoretischen Ikonographie*“ stellt es „den ersten Untersuchungsgegenstand dar.“ Nach einer kurzen Beschreibung stellt Lee fest, er zitiert dazu die Standardliteratur, daß im rechten Hintergrund die „*Waffen für Achilles angefertigt*

<sup>968</sup> Nova/Schreurs 2003 kennzeichnet ein genereller und gerade für Cellini völlig unzulässiger Verzicht auf die Goldschmiedekunst.

<sup>969</sup> Im Detail entsprechend Cole 2003; Flemming 2003; Bohde 2003. Die Nachlässigkeit betrifft generell und ebenso charakteristisch auch die Paragone Debatte von Nova 2003 oder Morét 2003.

<sup>970</sup> Asemissen/Schweikhart 1994, S. 32.

<sup>971</sup> Börner 1997, S. 182, Nr. 787 u. Abb. 786A

<sup>972</sup> Ebd. S. 220, Nr. 979 m. Abb.

<sup>973</sup> Die Geschichte des italienischen Goldschmieds als Bronzeplastiker würde sich nicht nur innerhalb der Medaillenkunst, sondern auch in der Kleinplastik des 16. Jahrhunderts verfolgen lassen.

werden“, obwohl vorher bereits verzeichnet wurde, daß auf dem Schild *„bereits eine Weltkugel dargestellt ist“*, die *„von Steinbock und Schaf“* als den Impresen Cosimos und seiner Gemahlin Eleonoras von Toledo von Vincenzo Borghini entworfen wurde.<sup>974</sup> Der Vorwurf an Winner, er habe Minerva mit „ingenium“ und „ars“ mit Vulkan gleichgesetzt (**Abb. 93 u. 94**), führt zu einer näheren Erklärung des Begriffspaares von „Theorie“ und „Praxis“. Die Definition läßt sich durchaus übernehmen: *„Ingenium wäre demnach die natürliche Begabung, die sich beim Betreiben bestimmter Kunst zeigt, und die nicht erlernt werden kann. Auf der anderen Seite bezieht sich Ars (Kunst) auf planvoll ins Werk gesetzte menschliche Tätigkeiten, sowohl intellektuelle als auch praktische, wobei das ingenium vorausgesetzt wird. Die Auffassung ars ist so mit dem Studium in der Theorie eng verbunden (...). Jede ars beruht demnach sowohl auf natura (also auf ingenium) als auch auf doctrina und disciplina. Diese Faktoren alle zusammen führen zu scientia (Wissen), die sich dann in facultas (können) wandelt, wenn sie durch exercitatio (praktische Übung) zur beständigen Anwendung kommt.“* Aus diesen Ausführungen geht nunmehr hervor, *„daß die Formel Winners, nach welcher die Theorie (ingenium) im Gegensatz zur Praxis (ars) steht, als nicht ganz richtig anzusehen ist.“* Vielmehr steht Minerva *„für das Erreichte, das nur durch langwierige Anstrengung erlangt werden kann“*, also *„im Gegensatz zu der Eigenschaft des ingenium, die von der Natur geschenkt wird und nicht durch menschliche Bemühung erworben werden kann.“* Eine Aussage Cartaris bestätigt, daß Minerva die durch Ingenium zustande gekommene, mit dem Fleiß verbundene Bilderfindung ist. *„Die manuelle Verwirklichung dieses Entwurfes wird zum anderen“*, ab hier wird wieder unterschieden, *„durch die Gestalt des Vulkan verkörpert.“* Beide Gottheiten ergänzen sich nun nicht mehr, sondern *„weisen folglich auf zwei Hervorbringungsabläufe der Kunst hin.“* Ohne Vulkan (Feuer), so müßte die erste Bewertung lauten, war der Mensch noch gar nicht fähig, die Künste auszuüben. Vulkans Reduktion disqualifiziert alle weiteren Ausführungen und Begriffsverwirrungen schon allein, die sich beständig widersprechen. Nach Cartari wird *„qualche gran cosa fatta con molta arte, & con industria grande“* immer von Vulkan und den Cyclopen hergestellt. Für Lee entspricht dies den Ausführungen Borghinis, dem bekannt war, daß der Schmiedegott die Waffenrüstung für alle Götter und hervorragende Persönlichkeiten angefertigt hat; also auch, so Lee, *„auf Bitte von Thetis für Achilles“*. In Vasaris Akademieallegorie bezieht sich *„die Verbindung von Minerva und Vulkan also auf die Konzipierung im Geist und die manuelle Ausführung dieser Idee“*<sup>975</sup>; dies widerspricht allein nicht nur dem legendären Erfindungsreichtum Vulkans, sondern auch der praktischen

<sup>974</sup> Lee 1996, S. 18-42, hier S. 18f.

<sup>975</sup> Ebd. S. 19-21 m. Nachweisen und seitenlangen Ausführungen zur *„Zweiteilung der Kunst in geistiger Invention und manueller Durchführung“*, die Winner einander *„unglücklicherweise“* gegenüberstellte, durch die Begriffe Theorie und Praxis aber auf den Punkt gebracht hat; das doppelte Konzept läßt sich auch bei Lee seit Vitruv und über das Mittelalter im Hinweis auf die einschlägige Literatur verfolgen.

Intelligenz Minervas, die er aus dem Schädel des Zeus erst geboren hat. Jeder, der sich bislang gefragt hat, wie die Malerei im Akademiebild vertreten ist, kann eine Antwort bei Lee finden, der in diesem Zusammenhang kein gutes Haar mehr an Vulkan läßt, obwohl dessen Bildhälfte vom Genius bekränzt wird. Was Winner eingangs vorgeworfen wurde, entlarvt sich selbst als Hirngespinnst:

*„In dem Gemälde Vasaris deuten nicht nur die Körperhaltungen der Götter, sondern auch die unterschiedliche Höhe der dahinterliegenden Räume auf das ungleiche Verhältnis zwischen geistigem Entwerfen und körperlicher Ausführung. Diese Bilderfindung läßt sich u.a. durch eine Äußerung Pinos deuten. Um die Malerei als eine ars liberalis darzustellen, behauptet Pino, daß sie der geistigen Konzipierung gleichzusetzen ist. Abhängig davon sind die artes mechanicae, für die Pino die Schmiedewerkstatt Vulkans als Beispiel gewählt hat. Folglich könnte in Vasaris Gemälde Vulkan der physisch gestaltende Arbeiter also eine ars mechanicae verkörpern und Minerva auf die Malerei (als den geistigen Entwurf) als eine ars liberalis verweisen.“*<sup>976</sup>

Lee kommt an dieser Stelle auf den Paragone zu sprechen, verweist auf die Überzeugungen Leonardos und die Meinungsumfrage Varchis, scheint aber deren Inhalte sowie auch die Positionen Vasaris zur Entstehungszeit der Accademia bzw. des Akademiebildes nicht zu kennen. Immerhin folgt der Hinweis auf Cosimo als den Schirmherren der Akademie, denn *„die schützende Funktion des Schildes scheint mir auch im Einklang zu der Schirmherrschaft des Cosimo zu stehen.“* In diesem Zusammenhang ist der Hinweis auf Domenico Pogginis Akademiesiegelentwurf sicherlich hilfreich, denn er zeigt Minerva mit Cosimos Wappen auf ihrem Schild.<sup>977</sup> Allerdings wendet sich Lee dem Disegno als gemeinsamen Nenner der akademischen Künste zu, *„der im vorliegenden Bild“* nunmehr wieder *„durch zwei Göttergestalten zum Ausdruck kommt“*.<sup>978</sup> Die skizzierte Analyse des Bildes macht die kunsthistorische Fokussierung auf die mutmaßlich führende Kunst der Malerei auf beklemmende Art und Weise deutlich. Während ihre bloße Anwesenheit überhaupt erst nachzuweisen wäre, glänzt sie sogar in der Abwesenheit als „geistiger Entwurf“, als artes liberales-Minerva in Gegenüberstellung zu den artes mechanicae-Vulkan. Dieser fertigt kein Schild für Achilles, sondern für den Präsidenten der Accademia del Disegno, d.h. Cosimo, den Minerva an erster Stelle und innerhalb der Herrscherikonographie ganz traditionell personifiziert (**Abb. 197**).<sup>979</sup> Der zweite Präsident einer alten Institution in neuem Gewand sollte bekanntlich Michelangelo werden. In seinem Beitrag zur Meinungsumfrage Varchis

---

<sup>976</sup> Ebd. S. 26.

<sup>977</sup> Ebd. S. 28f.; zum Entwurf Kemp 1974, S. 221f.

<sup>978</sup> Ebd. S. 29ff. wendet sich Minervas Werkzeugen und der akademischen Künstlerausbildung zu und führt die Ergebnisse der Standardliteratur an.

<sup>979</sup> Der Gedanke der Schirmherrschaft Minervas-Cosimos ist gerade für Vasari offensichtlich.

findet sich der Schlüssel zum Verständnis des Akademiebildes und die Erklärung für das Fehlen der Malerei; darüber hinaus kann den Inventoren Borghinis und Vasaris bescheinigt werden, die abstrakte Synthese einer gattungsübergreifenden Künstlerakademie geleistet zu haben:

*Herr Benedetto,*

*Auf daß es nur klar werde, daß ich Euer Büchlein empfangen habe, wie es ja auch der Fall ist, will ich, wiewohl unwissend (im Rangstreit), einiges von dem beantworten, wonach ihr mich fragt: Ich behaupte, daß Malerei mir in höherer Geltung erscheint, je mehr sie dem Relief sich nähert, und das Relief in umso geringerer, je mehr es sich der Malerei nähert; und daher pflegte es mir immer den Anschein zu erregen, als wäre die Skulptur die Laterne der Malerei, und daß zwischen beiden der gleiche Unterschied existiere wie zwischen Sonne und Mond. Nun aber, nach der Lektüre Eures Büchelchens, in dem Ihr ausführt, daß die Dinge mit gleicher Zweckbestimmung auch ein und dieselben seien, habe ich meine Ansicht geändert und sage, daß, wenn anders größeres Wissen und von größeren Schwierigkeiten, Hindernissen und Mühen nicht auch größeren Adel bedingen, Malerei und Skulptur identisch sind. Und damit dies auch so gehalten würde, dürfte kein Maler weniger in der Skulptur als in der Malerei, und ebenso ein Bildhauer nicht weniger in der Malerei als in der Skulptur leisten. Ich verstehe unter Skulptur die Kunst, die vermittelt des Wegnehmens geübt wird; die aber auf dem Wege des Zusetzen betrieben wird, ist der Malerei ähnlich. Genug, da alle beide, nämlich Malerei und Skulptur, ein und derselben Intelligenz entstammen, so kann man einen guten Frieden zwischen ihnen schließen und so viele gelehrte Erörterungen unterlassen; denn darüber geht mehr Zeit hin als mit dem Anfertigen von Skulpturen selbst. Der, welcher geschrieben hat, die Malerei wäre edler als die Skulptur, hätte er die anderen Dinge, von denen er geschrieben hat, ebenso verstanden, so würde sie mein Dienstmädchen besser auseinandergesetzt haben. Unendlich viel, und zwar was bisher noch nicht darüber bemerkt worden ist, würde über dergleichen Wissenschaften zu sagen sein; aber wie ich gesagt habe, würde das auch allzuviel Zeit erfordern, und ich habe wenig, denn ich bin nicht nur ein alter Mann, sondern zähle fast schon zu den Toten. Daher halte ich mich, bitte, für entschuldigt, und ich empfehle mich Euch und danke Euch, wie ich weiß und kann, für die allzu große Ehre, die Ihr mir erweist, und die mir nicht zukommt.*

*Euer Michelagnolo Buonarroto in Rom.*<sup>980</sup>

---

<sup>980</sup> Pfisterer 2002, S. 304-306, Nr. 144 (Antwortschreiben von 1547).

Unter den acht Antwortschreiben ist dasjenige Michelangelos mit Abstand am kürzesten. In der Ironie wird die Auffassung von der Nutzlosigkeit jeder hierarchischen Vergleichen deutlich, obgleich die Ansicht von der Skulptur als der intellektuelleren und manuell schwierigeren Kunst durchscheint. Zeitgenossen wie Pietro Aretino begannen bereits, sich über die alte und ergebnislose Diskussion lustig zu machen, die Vasari in der Vorrede zur zweiten Auflagen seiner *Viten* zu einem versöhnlichen Ende führte, indem er Malerei, Skulptur und Architektur als gemeinsame Töchter des Disegno qualifizierte.<sup>981</sup> Vasari hat in seinem Akademiebild die „größeren Schwierigkeiten, Hindernisse und Mühen“, von denen Michelangelo als Gradmesser der Künste spricht, auf der rechten Bildseite, insbesondere in der Gruppe der Grobschmiede, mit dem Ruhmeskranz belohnt. Die Skulptur, *„die vermittelt des Wegnehmens geübt wird“*, ist im linken Hintergrund von Vasaris Vorzeichnung, die von Lee abgebildet wird, besser zu erkennen. Hier wie da erweckt sie kaum den Anschein, als wäre sie die *„Laterne der Malerei“*. Vielmehr verdient jene nicht näher bezeichnete „Skulptur“ Beachtung, die *„auf dem Wege des Zusetzen betrieben wird“* und deshalb *„der Malerei ähnlich“* ist; nach Leonardo und Cellini ist sie eine von drei Schwestern. Entsprechend wäre generell zwischen Bildhauerei und Plastik zu unterscheiden, die bei Vasari von der Schmiedekunst prominent vertreten wird. Vulkans Werkstück „illustriert“ den schriftlich fixierten Ausgleich zwischen Plastik und Malerei schließlich in Form eines „rilievo“. Alessandro Nova, der sich jüngst ebenfalls mit der zeitgenössischen Paragone-Debatte und der gemalten Theorie beschäftigt hat, kam die polemische Stellungnahme Leonardos gegen die anderen Künste, vor allem gegen die Skulptur (Codex Urbinas), *„ziemlich verdächtig“* vor, *„denn als Schüler Verrocchios beherrschte Leonardo selbstverständlich auch die Bildhauerei. Darüber hinaus bestätigt die erste kurze Biographie von Paolo Giovio ebenso wie die anderen Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts, dass die Skulptur eine große Bedeutung für Leonardo besaß.“*<sup>982</sup> Leonardos anatomische Zeichnungen hängen von der *„Konzeptualisierung des menschlichen Körpers als skulpturale Entität“* ab. Sie erfüllen das Kriterium der Mehransichtigkeit manieristischer Plastiken schon zu Beginn des Jahrhunderts. In Lomazzos Traktat über die Malerei ist ein Zitat aus den Schriften Leonardos überliefert, das *„in der Diskussion über den paragone merkwürdigerweise marginalisiert“* wurde, obwohl Leonardos Unterscheidung zwischen Skulptur mit einer negativen Konnotation und Plastik als positiv konnotierter Verwandten der Malerei hier *„am deutlichsten“* wird. In dem langen Zitat von Lomazzo wird die Marmorskulptur als eine unwürdigere Kunst verurteilt, weil sich der Künstler körperlich schweißtreibend anstrengen muß und dies der Imagination entgegen steht, also das Ingenium behindert.<sup>983</sup> Die Plastik aber wird als die Mutter der Skulptur und

<sup>981</sup> Pfisterer 2002, S. 306-308, Nr. 145 (Vasaris Vorrede von 1568).

<sup>982</sup> Nova 2002, S. 186 m. Nachweisen.

<sup>983</sup> In den niederländischen Kunstkammerbildern des 17. Jahrhunderts sind keine zeitgenössischen Steinskulpturen vorhanden.



als Schwester der Malerei gelobt. In der kunsthistorischen Literatur wird regelmäßig davon ausgegangen, daß Castiglione die Paragone-Argumente Leonardos zusammengefaßt hat. Er rezipierte die mailändische Polemik über die Vergleichen am Hofe der Sforza und bereitete sie für ein größeres Laienpublikum auf. Dabei hat er den grundlegenden Unterschied zwischen Skulptur („scultura“) und Plastik („plastica“) beseitigt. So verbreitete sich die Debatte für die Masse nicht auf der Basis der Texte Leonardos, sondern ausgehend von der revidierten Version Castigliones.<sup>984</sup> Borghini und Vasari war die Differenz bekannt; sie bildeten eine schemenhafte Bildhauersilhouette unter der Leuchte im linken Hintergrund und den göttlichen Plastiker und Meister des „rilievo“ monumental und begränzt im linken Vordergrund ab. Minervas Entwurf, auf dem sich die Abwertung regelmäßig beruft, steht Vulkan tatsächlich vor Augen; allerdings als ein leeres Blatt. Minervas Weisungsbefugnis und nackte Brüste beziehen sich deshalb auch auf die Abhängigkeit zum Mäzenaten und nicht allein auf das Wechselverhältnis von Ingenium und Ars.

Weil Vulkan zugleich die Personifikation des Feuers ist, vereinen sich Natur und Kultur (Wissenschaften und Künste) bei Vasari und Abondio durch Minerva. Ebenso wie der Perseus Cellinis verweist die göttliche Patronin der Akademie einerseits auf den Emanzipationsgedanken der bildenden Künste und andererseits, akademiegeschichtlich unmittelbar damit verbunden, auf den herzoglichen, weisungsbefugten Schirmherren und wichtigsten Auftraggeber. Die jungfräuliche Göttin Athene schätzte Mut und Scharfsinn junger Männer, denen sie oftmals half, schwierige Aufgaben zu vollbringen. Ihrem Halbbruder Perseus stand sie bei, als er die Medusa tötete. Diese Tat war nicht nur durch freundliche Gefühle für Perseus, sondern ebenso durch die Feindschaft zur Gorgo beeinflusst. Sie war beleidigt worden, als die schöne Medusa von Poseidon in ihrem Tempel verführt worden war. Daraufhin verwandelte sie das Haar der Frau in Schlangen. Nachdem Perseus Medusa getötet und ihren Blick zur Versteinern von Feinden wiederholt benutzt hatte, übergab er ihr Haupt an die Helferin (**Abb. 195a/b**). Gemäß der Legende hat sie den Schlangenkopf auf der Mitte ihres Schildes getragen. Der Goldschmied Cellini hat ein entsprechendes Schild, als Teil einer Paraderüstung, um 1570 für den Mitregenten Francesco de' Medici angefertigt (**Abb. 196a-d**). Im getriebenen Relief erscheinen zwei (weitere) Enthauptsszenen über und unter dem zentralen Medusenaupt abgebildet: Judith und Holofernes sowie David und Goliath. Die Portraits Franciscos und seiner Geliebten

---

<sup>984</sup> Nova 2002, S. 186f. u. Anm. 13 mit Originalzitat Lomazzos in Bezug zu den Aussagen Giovios und Cellinis; es bleibt daran zu erinnern, daß die sich wiederholenden Auszüge des Codex Urbinas selbst aus einer Sammlung von Fragmenten stammen. Das Ziel der Kompilatoren war es nicht, die Ideen von Leonardos Klassifikationsmodell der Künste und Wissenschaften festzuhalten. Ihnen lag daran, eine fiktive Antwort Leonardos im Hinblick auf die Rivalität zwischen Malerei und Plastik zu entwerfen. Die Auswahl der Kompilatoren war also von einer Voreingenommenheit geprägt, welche die späteren Interessen des 16. Jahrhunderts vertrat; ein Hofmann (Castiglione) hat 1528 den Weg bereitet, der kein Ende findet.

Bianca Cappello, der Auftraggeberin, flankieren den Kopf auf dem „Schild der Minerva“. Als Göttin der Handwerke und Künste bzw. als Arbeitgeber beschirmte Minerva den Künstler des 16. Jahrhunderts auch in Frankreich. Ein Gemälde von um 1545 (Paris, Bibliothèque Nationale) zeigt König Franz I. in Frankreich (**Abb. 197**), an dessen Hof Cellini gearbeitet hat, in einem Gewand, das Attribute von Mars, Diana, Amor, Minerva und Merkur verbindet. In dem Kleid, das von dem Chiton der Jagdgöttin überdeckt wird, dominiert das Minerva-Motiv; insbesondere im Helm und im Brustpanzer mit Gorgonenhaupt. Die Anspielung auf Minerva, hier Göttin des Friedens, akzentuiert Klugheit und Besonnenheit des Königs; das Schwert von Mars im erhobenen rechten Arm den aktiven kriegerischen Wesenszug des durch zahlreiche Kriege bekannten Monarchen. Diana manifestiert sich im entblößten linken Arm, im Horn und im Pfeilköcher, der zugleich auf Eros-Amor, den Gott der Liebe verweist. Nicht erst mit Herausbildung des absolutistischen Staates, sondern von alters her, gehörte die Jagd zum besonderen Privileg des Hofes und der Aristokratie; entsprechend die unerfüllte Liebe im spätmittelalterlichen Minnesang. Franz I. ist schließlich auch mit Attributen Merkurs ausgestattet, dem Gott der Beredsamkeit und des Handels: Flügelschuhe und Zauberstab (Caduceus), den er wie ein Szepter hält. Das allegorische „Staatsportrait“ veranschaulicht für die Künste insbesondere in den hermaphroditischen Zügen, die Tugenden und Fähigkeiten, die von einem absolutistischen Herrscher verlangt worden sind. Auf dem königlichen Sockel ist eine panegyrische Inschrift in französischer Sprache angebracht, die den König als Inkarnation von Fähigkeiten feiert, die, ebenfalls in Analogie zur Absicht des zeitgenössischen Künstlers, die Natur sogar überträfen.<sup>985</sup> Kaiser Rudolf II. beauftragte einen „Triumph der Weisheit“ (Minerva als Siegerin über die Unwissenheit). Das Gemälde Bartholomäus Sprangers ist um 1595 entstanden (Wien, Kunsthistorisches Museum).<sup>986</sup> Mit der unbedeckten Brust ist die Göttin (**Abb. 198**), wie bei Vasari, als „Sapientia alrix“ oder „Sapientia lactans“ abgebildet (Närmutter der Weisheit). Sie siegt, ohne direkten Bezug zum Kaiser, über die Personifikation der Ignorantia. Frühestens um 1586 und spätestens um 1592 hat Spranger das Epitaph seines Schiegervaters, des Goldschmieds Nicolaus Müller gemalt, der 1586 verstorben ist (**Abb. 199**).<sup>987</sup> Das Bild zeigt unten die Angehörigen und darüber die Auferstehung und den Sieg Christi. In ihrer Gesamtanlage sowie der Hauptfigur wurde der „Triumph des christlichen Glaubens“ wenige Jahre später zum direkten Vorbild für den „Triumph der wissenschaftlichen Erkenntnis“. Ohne jede zweifellos berechnete, aber ebenso umständliche Ableitung, ist Cellinis Perseus im schriftlichen und plastischen Begleitprogramm Ausdruck eines künstlerischen Anspruchs, der sich in unzähligen Merkur- und Minervabilder des Manierismus verbreitet hat. Mit der

<sup>985</sup> Schneider 1992, S. 94f. m. Abb.

<sup>986</sup> Kat. Prag 1988, Kat. Nr. 159.

<sup>987</sup> Ebd. Kat. Nr. 158 weil das Epitaph die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen Goldschmied und Maler betrifft, die ein eigenes Thema sind.

Übergabe des Gorgonenhauptes werden Minerva und Merkur in Florenz durch die Flügelschuhe des Medici-Perseus vereinigt. Inschriften des Sockels verkünden, daß der sterbliche Held seine Ausrüstung von göttlichen Waffenmeistern erhalten hat. Merkur sagt: „Damit du die Waffen des Bruders tragen mögest, fliege ich nackt zum Himmel“; Minerva spricht: „Damit du siegen mögest, gebe ich, deine keusche Schwester, dir diesen Schild“. Ein Stich nach Spranger veranschaulicht diese Bewaffung um 1605 als moralisierende Allegorie des Sieges des Menschenverstandes über den Zwang der Triebe (**Abb. 200**).<sup>988</sup> „Wenn es in den 1540er Jahren so etwas wie ein ‚akademisches Kunstwerk‘ gab, dann den Perseus. Und wenn man sich fragt“, so Michael Cole, „welches ikonographische Detail am ehesten darauf reagiert, dann die im Statuensockel getroffene Spezifizierung, daß Perseus seine Waffen von Merkur und Minerva erhielt.“<sup>989</sup> Ein Blatt, das in Coproduktion von Joris Hoefnagel, Hans von Aachen und Egidius Sadeler d.J. um 1590 am Hof Herzog Wilhelms V. von Bayern entstanden ist, zeigt Hermathena, d.h. die Verbindung von Hermes/Merkur und Athena/Minerva (**Abb. 201**). Für Cellinis Perseus ist von Interesse, daß sich die ikonographische Tradition dieser Komposition des „inventor hieroglyphicus“ Hoefnagel auf das Jahr 1555 bezieht, „wo dieses ‚numen mixtum‘ zum erstenmal in der Kunst der Neuzeit vorkommt -, und zwar in dem Emblembuch von Achilles Bocchi.“<sup>990</sup> Auf dem Stich findet rechts ein Musen-Konzert zur Ehre Merkurs statt. Zweimal ist Pegasus, das geflügelte Pferd dargestellt, das aus der toten Medusa geboren wurde; im Hintergrund links enthauptet Perseus Medusa. Zusammengenommen stellten die Eigenschaften von Merkur und Minerva die Verbindung der beiden zentralen Säulen humanistischer Erziehung in der Renaissance dar und damit auch den Lehrinhalt zunächst der literarischen Akademien. Auf dem berühmten Gedenkblatt für seine tote Frau Christina Müller, die Tochter des Goldschmieds, flankieren die Personifikation des Glaubens sowie Minerva mit ihrem Gorgonenschild das Medaillon mit dem Portrait der Verstorbenen (**Abb. 202a-d**). Vor dem Epitaph liegen die Attribute der Malerei und der Plastik, d.h. Modellierhölzer bzw. –eisen sowie eine kleine Statuette direkt vor Minerva. Deshalb blickt nicht die „Bildhauerei“, sondern die umfassendere Personifikation der Skulptur bzw. der Plastik am linken Bildrand zusammen mit der Malerei zu Fama und zum Putto mit dem Ruhmeskranz des Künstlers, dessen Werk die Zeit überdauert. Die Personifikation der Plastik weist dem Betrachter eine zweite Kleinplastik direkt unterhalb des Malers und als direktes kompositorisches Pendant zur Palette auf der rechten Seite vor.<sup>991</sup> In der Portraitgeschichte des Bildhauers, Bronzeplastikers und Goldschmieds des 16. Jahrhunderts spielt das Statuettenattribut eine herausragende Rolle, weil sie den Dargestellten als Ausübenden einer figürlich

<sup>988</sup> Kat. Prag 1988, Kat. Nr. 315; Kat. Prag 1999, Nr. I,335.

<sup>989</sup> Im Detail und im Kontext der aktuellen kunsthistorischen Debatte weiterführend Cole 2003, S. 52.

<sup>990</sup> Kat. Prag 1988, Kat. Nr. 314 (Lubomír Konečný) m. Abb.

<sup>991</sup> Ebd. Kat. Nr. 313 (Teréz Gerszi) m. Abb.

dreidimensionalen Kunst vorführen. Als ältestes Beispiel eines sicher identifizierten Künstlers, eines plastisch und figürlich tätigen Goldschmieds, wäre das Portrait oder Selbstportrait Albrecht Dürers d.Ä. vom Ende des 15. Jahrhunderts anzuführen (**Abb. 63**); Paul van Vianens Portrait zeigt den Goldschmied und Prager Hofkünstlerkollegen Sprangers am Anfang des 17. Jahrhunderts mit einer kleinplastischen *Figura serpentinata* als einzigem Attribut, die den Statuetten der Plastik auf dem Gedenkblatt typologisch sehr deutlich entspricht (**Abb. 352**). Von der Größe eines Kunstwerkes auf die Bedeutung einer Kunstgattung oder eines Künstlers zu schließen, steht insbesondere am Prager Hof nicht an. Bei Spranger findet sich allerdings, ebenso wie im Akademiebild Vasaris, kein ausdrücklicher bzw. gleichwertiger Hinweis auf die Bildhauerei, d.h. die monumentale, wegnehmende und nicht hinzufügende Steinmetzkunst des Marmorbildners. Im Merkurkinderbild von Goltzius wird die Steinbildhauerei gegenüber der Malerei zeitgenössisch ebenso als niedere Betätigung zu Füßen des Künstlers disqualifiziert (**Abb. 203**)<sup>992</sup>, wie auf Hans von Aachens Blatt, auf dem Minerva die Malerei zu den *artes liberales* führt, unter denen Merkur weilt (**Abb. 204a/b**); Werke und Werkzeuge des Steinmetzen bleiben unter dem herkulischen Standbild körperlicher Stärke verschattet zurück.<sup>993</sup> Im Kreise der mathematischen Künste blickt die Personifikation der Plastik bei Spranger (**Abb. 202a**) zusammen mit der Malerei zu den Posaunen Famas und zum Lobeerkranz des Dichters, die beiden Künsten gleichermaßen gelten. In der „Selbstdarstellungsgeschichte der Kunst“ führt die himmlische Bekränzung der Malerei gattungsübergreifend auf den Ruhmeskranz der Schmiedekunst zurück, den Vasari in der Gründungszeit der Akademie abbildlich dem Meister sowie den schmiedenden Gesellen im rechten Hintergrund, d.h. auch in Gegenüberstellung zum Bildhauerschatten links, verliehen hat.

Die Passage Vergils hat auch Cornelis Cornelisz van Haarlem in seinen Vulkanwerkstätten beschäftigt, die am Ende des Jahrhunderts in der Haarlemer Nachfolge Heemskercks zu Venus zurückführen. Das signierte und datierte Gemälde in Stockholm („1590 CCornely Haerlemensis fecit“) präsentiert die Protagonisten monumental unmittelbar im Bildvordergrund (**Abb. 205a**).<sup>994</sup> Zwischen Vulkan und Venus, hinter deren Schulter sich Amor versteckt, öffnet sich eine Höhle, die von Feuerstellen beleuchtet wird (**Abb. 205b**). Auf der linken Seite zum Höhleneingang wiederholt sich die Figurengruppe von Venus und Amor; sie steht rechts vom Werkstattmeister, der in Rückenansicht am Amboß sitzt und den rechten Arm zum Schlag erhoben hat; im linken Höhlenhintergrund arbeitet eine erste Gruppe von Grobschmiedern. Ihnen gegenüber bildete Cornelis d.J. die klassische Figurengruppe aus sitzendem Schmied und drei stehenden Gesellen ab. Demnach würde

<sup>992</sup> Kat. Wettstreit 2002, Kat. Nr. 4; Nr. 79.4.

<sup>993</sup> Asemissen/Schweikhart 1994, S. 31.

<sup>994</sup> Thiel 1999, Kat. Nr. 193, pl. 56-57 sowie S. 81.

Vulkan hier ein drittes Mal erscheinen. Der Maler hat die ganze Gruppe, in Verbindung mit Venus und Amor am Höhleneingang, von der Mitteltafel des „Vulkantrptychons“ bzw. vermutlich von dessen Nachstich durch Cornelis Bos übernommen (**Abb. 179**). Die Hauptfiguren im Vordergrund führen auf einen Kupferstich Giorgio Ghisis nach Perino del Varga zurück (**Abb. 206**).<sup>995</sup> Dort versteckt sich der geflügelte Amor mit leerem Köcher im Schatten unter der linken Hand seiner Mutter am rechten Bildrand. Mit der rechten Hand hilft Venus ihrem Ehemann bei der Arbeit. Gemeinsam halten sie einen Pfeil auf den Amboß; zwei dienstbare Putti belüften den Ofen und liefern die glühenden Werkstücke. Hinter dem Schmiedegott steht bereits ein fertiges Bündel für seinen Sohn, der die irdische Liebe entflammen wird. Für alle weiterführenden Deutungen bleibt festzuhalten, daß die Liebesgöttin bei Ghisi direkt am Herstellungsprozeß beteiligt ist. Wegen der Überlieferung von Lampsonius und van Mander, die „berichten“, daß Quentin Massys bis zu seinem 20. Lebensjahr ein Schmied gewesen ist, wurde eine spätere Venus-Vulkan-Werkstatt des Cornelis van Haarlem im 19. Jahrhundert als allegorisches Portrait des Begründers der Antwerpener Malschule angesehen (Bückeburg, Residenzschloß)<sup>996</sup>, der auf beiden angesprochenen Galeriebildern van Haechts entsprechend gerühmt wird. Tatsächlich erinnert die Gesamtanlage von 1600 (**Abb. 207a/b**) sehr deutlich an jenen Stich, der von van Mander wenige Jahre später zusammen mit der legendären Biographie publiziert wurde (**Abb. 284**). Der Stich wird als Beispiel für die Entstehung des Portraits aus den Werkstattbildern der Schmiede und Goldschmiede verzeichnet. Er soll auf ein verschollenes, eigenhändiges Urbild von Massys zurückführen. Entsprechendes würde für die Vulkanwerkstatt gelten können. Für eine Individualisierung spricht die ungewöhnliche Bekleidung Vulkans, der beinahe ritterlich kostümiert ist; im Gegensatz zu seinem ansonsten nackten, allegorischen Auftreten als Personifikation der Schmiedekünste und des Feuers. Venus und Amor sind entsprechend profanisiert und assoziieren, abgesehen von der typischen Amorposition, eine Madonnengruppe. Legendär war es die Liebe zu einem Mädchen, in übertragenem Sinn die Liebe zu Pictura bzw. die Liebe zur Kunst, als welche Venus bei Haarlem im Zeichen der Schmiedekunst personifiziert. Der Portraitstich von Massys thematisiert den Aufstieg vom Schmiedehandwerk zur Kunst der Malerei. Er wird berechtigterweise als Argument für den Vorrang innerhalb der Paragone-Diskussion angeführt; die Blickrichtung seiner Erfinder darf über die Subjektivität ihres Standpunktes allerdings nicht hinwegtäuschen.<sup>997</sup> Bei Cornelis Cornelisz lassen sich keine Hinweise darauf finden, daß Vulkan hier als Maler gemeint ist. Sollte das Bild auf das verschollene Selbstportrait reflektieren, dann wäre sie zunächst eine biographische Notiz auf die Wurzeln der eigenen Kunst in Vulkans Werkstatt. Entsprechend deutet Vulkan auf die

<sup>995</sup> Ebd. Fig. 38.

<sup>996</sup> Ebd. Kat. Nr. 194, Pl. 165.

<sup>997</sup> Entsprechend Hessler 2002, S. 96f. (Paragoni außerhalb Italiens – Antagonismen?), m. Abb. 12.

Schmiedegruppe im Hintergrund. Sie arbeitet in einer zugewucherten antiken Ruinenarchitektur als Reminiszenz auf die kulturstiftende Rolle des Schmiedes in der Vergangenheit. Der „Prozeß der beruflichen Zivilisation“ führt in den Bildvordergrund zum zeitgenössischen Vulkan, über dessen Federbusch eine Venusstatuette in der Mauernische steht. Seine Frau sitzt auf dem Prunkbett und weist weiterhin die Analogie zwischen künstlerischem und sexuellem Zeugungsakt als Imitation der Natur durch den Künstler nach. Der Amorknabe begegnet bei Cornelis van Haarlem 1599 bereits auf einem von diversen Gemälden, in denen sich der Maler mit dem Liebesleben von „Mars und Venus“ beschäftigt hat (**Abb. 208**). Amor steht mit dem „Kriegshammer“ von Mars direkt am Bett zur Linken seiner Mutter und blickt zu Putti empor, die Blüten auf ihr Bett streuen. Während Mars am linken Bildrand entkleidet wird, öffnet sich in der rechten oberen Ecke ein Fenster mit Himmelsausschnitt und dem Wagen des Sonnengottes (Ovid, Met. 4, 171-189). Diese Gesamtanlage haben auch Goltzius und Spranger gewählt (**Abb. 175 u. 176**). Eine der Dienerinnen von Venus ist damit beschäftigt, das geflügelte Keuscheitsband unter der Brust der Göttin für den Liebesakt zu öffnen.<sup>998</sup> Wesentlich intimer und weniger den Geschehensablauf beschreibend erscheint eine Warschauer Version des Ehebruchs von 1609 (**Abb. 209**).<sup>999</sup> Im Gegensatz zu diesen Beispielen steht ein Werk von 1604, das Mars in einer zeitgenössischen Kostümierung zeigt (**Abb. 210a/b**), die zum Vulkanbild von 1600 zurückführt (**Abb. 207**). Das Thema ist die Überredung zur Liebe. Das goldene Keuscheitsband ist noch verschlossen, aber die Spitze von Amors Pfeil sticht sogleich, ebenso wie die Zunge des Verführers, in die Brust seiner Mutter. Das ungewöhnliche der vermeintlichen Figur Vulkans auf dem Bild in Bückeburg, dies betrifft seine Aufmachung und Bewaffnung mit Schwert, könnte darauf hinweisen, daß Mars auch hier gemeint ist; die Deutung als Analogie zwischen Liebesakt und Schaffensakt würde sich mit dem Weisungsgestus des linken Armes erhärten.<sup>1000</sup>

In den Niederlanden läßt sich die Schmiedegruppe in Verbindung der traditionellen Profilfigur über Heemskerck bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts bei Jan Brueghel d.Ä. (1568-1625) in Vulkanwerkstätten finden. Brueghels Gemälde eröffnen zugleich das enzyklopädische Bedeutungsspektrum der Schmiedekunst im Zeitalter des Manierismus.<sup>1001</sup> In der um 1611 datierten „Allegorie des Feuers“ aus der Elemente-Folge in Rom, die unter Mitarbeiter Hendrik van Balens entstanden ist (Rom, Galleria Doria Pamphilj), illustrierte Brueghel zugleich die Geschichte der Schmiedekunst (**Abb. 211**). Das Werk beschließt an dieser Stelle und zusammen mit seinen zahlreichen Varianten die Skizze im Abschnitt zum

<sup>998</sup> Thiel 1999, Kat. Nr. 182, Pl. 151 u. S. 118.

<sup>999</sup> Ebd. Kat. Nr. 184, Pl. 201.

<sup>1000</sup> Ebd. Kat. Nr. 83, Tf. XXIV, Pl. 189.

<sup>1001</sup> Ertz 1979, S. 368-73, Abb. 439-442 u. Kat. Nr. 248-251.

„Schmied als Repräsentant der Kultur“ am Übergang der Epochen. Klaus Ertz interessierte sich mehr für die Landschaft, gab aber einen ersten Hinweis:

*„Jan hat die Schmiede Hephaistos' (Vulkans) nach Italien verlegt: sowohl die Ruine als auch der feuerspeiende Berg im Hintergrund (Ätna?) sind italienische Motive.“<sup>1002</sup>*

Varianten der römischen Feuerallegorie sind eine letztmals 1927 in Bonn erwähnte „Venus in der Schmiede des Vulkan“ (**Abb. 212a/b**), die 1611 datiert war, und die 1945 verbrannte „Berliner Allegorie des Feuers“ aus dem Kaiser-Friedrich-Museum (**Abb. 213a**), die in Abhängigkeit um 1611 datiert wird; sie alle sind in Zusammenarbeit mit Hendrik van Balen entstanden.<sup>1003</sup> Eine vorbereitende Entwurfszeichnung Brueghels hat sich vermutlich ebenfalls erhalten (**Abb. 214**). In Kenntnis der antiken Überlieferung ging der Maler in allen genannten Gemälden vom natürlichen Element, dem lodernden Schlot und dem Rauch des Vulkans (Ätna/Lemnos) im Landschaftsausschnitt auf der rechten Bildseite aus. Der Schauplatz der mittleren und linken Bildpartie (**Abb. 211**) sind die Ruinen einer römische Basilika; an einer Zeichnung Heemskercks wurde bereits auf dieses Grundschema hingewiesen (**Abb. 174**). Zentral nimmt die Arkatur des Langhauses den Tiefenraum des Landschaftsausschnittes zunächst auf und suggeriert dem Betrachter die Dauer von der Entdeckung des Feuers bis zur Erfindung der Schmiedekunst oder bis zur eigenen Gegenwart. Im linken Seitenschiff befinden sich, nunmehr im Mittelgrund, die Werkstätten Vulkans mit den lodernden Öfen. Hier arbeiten die Cyclopen. Nicht in Gestalt nackter antiker Athleten, wie dies bei Lombardo oder Heemskerck der Fall ist, sondern im Gewand zeitgenössischer Handwerker. Antikisch und in traditioneller Profilgestalt erscheint dagegen der Werkstattleiter am Amboß im linken Bildvordergrund; Venus und Amor sind anwesend und als Personifikationen von Begriffen ebenfalls nackt, um den aristotelischen Gedanken der Zeugungskraft zu veranschaulichen, der mit dem schöpferischen künstlerischen Vorgang verbunden ist. Schließlich endet die fallende, von Rauch und Abhang des Ätna vorgezeichnete diagonale Kompositionslinie in der Werkstatt des Goldschmieds mit zeitgenössischen Produkten und Stufenkredenz im unmittelbaren linken Bildvordergrund. Horizontal wird in dieser Bildzone der Abbau bzw. die Gewinnung der Metalle an der Bergwerksszenerie im Vordergrund rechts, über die Grobschmiede- und Plattner zentral (Kriegsgeräte) bis zur Goldschmiede- oder Feinwerkstatt links thematisiert. Vulkan, der eine Rüstung fertigt, wendet sich der „Grobschmiedekunst“ zu, die durch Arbeitergruppen im Mittelgrund des Mittelschiffes sowie durch ihre Produkte im Vordergrund charakterisiert sind. Der Arbeitsplatz des Goldschmieds im Rücken Vulkans ist unbesetzt, weil der Meister mehrere Berufsgruppen personifiziert, deren elementare natürliche Grundlagen Feuer und Metalle sind. Rein kompositorisch vertreten die Feinschmiede, die Gold- und Silberschmiede,

<sup>1002</sup> Ebd. S. 372 spielt die Möglichkeiten Thetis und Venus (einschließlich Mars) durch.

<sup>1003</sup> Ebd. S. 378f., Abb. 449/450 u. Kat. Nr. 252/254.

den höchsten Grad der Entwicklung bzw. menschlichen Kultur. Schon Vasari hat die Hauptfigur Vulkans von der Gruppe seiner Mitarbeiter getrennt, um das „Schmiedehandwerk“ von der „Schmiedekunst“ zu unterscheiden; beide werden jedoch gekrönt, weil ars ohne usus erst in der Moderne funktioniert. Festzuhalten bleibt, daß Brueghels „Allegorie des Feuers“ das Element zunächst als irdisches Vulkanfeuer definiert. Zusammen mit der Entdeckung und dem Abbau von irdischen Bodenschätze faßt die rechte Bildseite die zwei natürlichen Voraussetzungen der Schmiedekunst zusammen: Feuer und Metall. Eine *„Transformierung des ursprünglich mit der Schmiede Vulkans verbundenen Feuer-Symbolgehaltes in andere Sinngehalte“* wurde an einem bezeichneten und 1623 datierten Original beobachtet, das zuletzt 1972 bei Christie´s zur Versteigerung stand. Der rechte Vordergrund des Bildes gibt *„eine übervolle Schilderung der Schmiede des Vulkan, der sich nach mythologischer Überlieferung ja auch als Kunsthandwerker hervorgetan haben soll.“*<sup>1004</sup> In engstem Zusammenhang mit diesem Spätwerk steht eine seit 1945 verschollene Schmiede mit „Venus rüstet Mars“ (ehem. Potsdam, Schloß Sanssouci)<sup>1005</sup> und eine Venus in der Schmiede des Vulkan in Privatbesitz von 1623 (**Abb. 215**).<sup>1006</sup> Im Gemälde „Predigt des Jesaias“ von um 1608-08 (München, Alte Pinakothek) dient die *„Schmiede Vulkans als Hintergrund für eine christliche Allegorie“* (**Abb. 216a/b**). In der Mitte des Bildes hält Jesaias (Is 2,4) eine Tafel mit einer lateinischen Inschrift in der Hand. Die Übersetzung der Prophezeiung steht im Zeichen des ewigen Friedens:

*„Dann wird er die Völker richten und viele Nationen strafen; und sie werden ihre Schwerter zu Pflugscharen schmieden und ihre Lanzen zu Sicheln.“*<sup>1007</sup>

Das Bild ist vermutlich 1609 in Anspielung auf den erfolgten Abschluß des zwölfjährigen Waffenstillstandes zwischen den Niederlanden und Spanien zu verstehen. Entsprechend veranschaulicht der Mittelgrund der römischen Feuerallegorie ebenfalls die zerstörerische Gewalt des Feuers; indirekt als negative Folgen der Kultivierung in Form von Kriegsgerät; die linke Bildseite zeigt hier wie da die höchste und positive Form der Kultivierung in den Künsten, konkret in der Goldschmiedekunst.<sup>1008</sup> Die Verbindung einer „Friedensallegorie“ mit Jesaias und der Schmiedekunst macht auch deshalb Sinn, weil der Prophet den Schmied an anderer Stelle als Geschöpf Gottes erwähnt (54,16f): *„Siehe, ich habe den Schmied geschaffen, der die Kohlen im Feuer anbläzt und Waffen macht nach seinem Handwerk; und ich habe auch den Verderber geschaffen, um zu vernichten.“* Im Vordergrund der Jesaias-Predigt verbrennt ein als „Pax“ (Frieden) gekennzeichnete Genius Helme und Waffen. Links im Hintegrund werden Waffen in Pflugscharre und Sensen umgeschmiedet. Rechts

<sup>1004</sup> Ebd. S. 381f., Abb. 454 u. Kat. Nr. 383.

<sup>1005</sup> Ebd. S. 382, Abb. 455 u. Kat. Nr. 191.

<sup>1006</sup> Ebd. S. 379f., Abb. 453, Kat. Nr. 382.

<sup>1007</sup> Ebd. S. 383f., Abb. 456 u. Kat. Nr. 202.

<sup>1008</sup> Kontinuierlich ist die Schmiedekunst der höchste Repräsentant menschlicher Kultur.



bezeichnen drei weibliche Personifikationen den Erfolg dieser Aktion: Felicitas (Glück), Pietas (Frömmigkeit) und Abundantia (Überfluß).<sup>1009</sup> Felicitas weist mit dem Caduceus zu Jesaias, dieser mit dem linken Arm auf die Schrifftafel sowie die Werkstatt des Goldschmieds am linken Bildrand. Die am meisten beachtete Elementenfolge Brueghels setzt sich aus zwei Gemälden im Louvre und zwei Gemälden in der Mailänder Ambrosiana zusammen. In Mailand befinden sich das signierte und datierte Feuer und das unbezeichnete Wasser, in Paris die signierte und 1621 datierte Luft und die unbezeichnete Erde.<sup>1010</sup> Aus den Quellen ist bekannt, daß Jan im Jahr 1608 das Feuer als Einzelbild malte (**Abb. 217a/b**). Von der Charakteristik des Bildes, die Ertz bietet, sind kaum die ersten beiden Sätze auf das Mailänder „Feuer“ zu beschränken; alles andere gilt für sämtliche Beispiele:

*„Bei der Schilderung des Elements Feuer verzichtet er auf den mythologischen Bezug. Er personifiziert das Feuer nicht, sondern läßt das Element in seinem Nutzen und auch in seinem Schrecken, den es für den Menschen haben kann, auf den Betrachter wirken. An erster Stelle steht – typisch für Jan – die nützliche, die gute Seite des Feuers. Der gesamte Vordergrund und die linke Seite des Bildes erzählen von diesem Nutzen: das Feuer als Grundlage für das Handwerk des Schmiedens, des Goldschmiedes, des Glasbläfers, des Münzenprägers, des Glockengießers, des Apothekers und des Schnapsbrenners.“<sup>1011</sup>*

Im Madrider Sinneszyklus von 1617-18 folgt auf das Gesicht, einer „Allegorie der Artes liberales“ mit der melancholischen Venus coelestis als Verkörperung einer Idee (intelligentia), die „Allegorie des Gefühls“ mit Venus vulgaris als Verkörperung einer schaffenden Macht (vis generandi) in der Tradition von Platon, Ficino, Pico und Dürer (**Abb. 218a-c**).<sup>1012</sup> Ertz nennt drei Kategorien des Fühlens (Tastsinn, Kalt-Warm, Schmerz-Lust) und betont, daß die „Aussagen über die Tastfähigkeit“ im Hinblick auf die „Leistung des Menschen“, sich „Werkzeuge zu schaffen, um den Tätigkeitsbereich der Hände zu erweitern“, präzisiert wird. Damit ist der Kulturbringer nochmals und sehr deutlich angesprochen. In der Gegenüberstellung zum Tier, vorzugsweise dem angeketteten Affen im Bildvordergrund, wird der Umgang des Menschen mit seinen Werkzeugen „am Beispiel des Schmiedes exemplarisch in Szene gesetzt.“<sup>1013</sup> Damit wäre der Schmied bis zum Ende des hier behandelten Zeitraumes als erster Repräsentant menschlicher Kunst und Kultur

<sup>1009</sup> Kat. München 1999, S. 116f.

<sup>1010</sup> Ertz 1979, S. 374-76, Abb. 445 u. Kat. Nr. 190 (Feuer), Abb. 446 u. Kat. Nr. 302 (Wasser), Abb. 447 u. Kat. Nr. 372 (Luft) sowie Abb. 315 u. Kat. Nr. 342 (Erde).

<sup>1011</sup> Ebd. S. 376.

<sup>1012</sup> Zum Zyklus ebd. S. 328-56; zum „Sehsinn“ S. 332-48, Abb. 399 u. Kat. Nr. 327; zum Gefühl S. 348-50, Abb. 415 u. Kat. Nr. 328; zur neuplatonischen Theorie von Liebe und Schönheit in Beziehung zur christlichen Liebe S. 343-46.

<sup>1013</sup> Ebd. S. 349f. u. Abb. 418 (Detail der Schmiede).

anzusehen; abbildlich exemplarisch durch Adam auf den byzantinischen Elfenbeinkästchen des 11. Jahrhunderts über Tubalkain am Florentiner Campanile des 14. Jahrhunderts bis zu Vulkan bei Brueghel zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Mit dem Hinweis auf Venus vulgaris als Verkörperung einer schaffenden Macht ist für die Vulkanwerkstätten der Renaissance, darüber hinaus auch für die sexuelle Konnotation der Schmiedekunst, an dieser Stelle genug gesagt. Die „Allegorie des Gesichtssinnes“ (**Abb. 219a-g**) führt nicht nur zeitgenössische Gemälde und antike Marmorbüsten, sondern auch Werkzeuge, wissenschaftliche Instrumente und Werke der Goldschmiede als Kunstwerke, als Anschauungsmaterial hinter Venus (Juno optica) auf der gesamten linken Bildseite vor, die einer Kunstkammer gleicht. Die „Reihe“ beginnt auf dem Tisch mit Lupe, Schmuckstücken und Medaillons bzw. mit Münzen und Kupferstichen zu Füßen der visus-Personifikation. Sie führt über den Kabinettschrank hinter Venus oder einzelnen Preziosen auf dem Tisch links, zu einer ganzen Collection im offenen Regal an der Wand.

Am Ende dieses Kapitels läßt sich zunächst das Thema gemalter Goldschmiedekunst erweitern. Hinsichtlich der Goldschmiede, die abbildlich hier noch hinter den Grob-, Eisen- oder Bronzeschmieden zurückstanden, läßt sich sporadisch auf den „olympischen Vulkan“ hinweisen. Im Stich der „Hochzeit von Amor und Psyche“ von Hendrik Goltzius („sculp. et excud“) nach Spranger „Inven. Anno 1587“ (**Abb. 220**)<sup>1014</sup> sowie im Gemälde „Die Hochzeit von Peleus und Thetis“ des Joachim Wtewael (**Abb. 221a-c**) befindet sich die Werkstatt Vulkans im Olymp (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum). Der Stich, zu dem sich Sprangers Vorzeichnung erhalten hat (Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet), gehört zu den am meisten kopierten Komposition der nordischen Kunst um 1600. Dies bestätigt das Göttermahl von Wtewael, der das Vorbild spiegelverkehrt und im Detail selbständig verwendet hat. Der Schmiedegott erscheint nicht am rechten, sondern am linken Bildrand. Das Emblem einer Zange kennzeichnet den Steinblock, auf dem sein Amboß steht; an diesem lehnt die eigentliche Schmiedezange. Daß die Goldschmiedekunst olympisch geworden ist, geht aus der Stufenkredenz mit goldener Kanne, Schalen, Pokalen und einem weiteren Nautilusgefäß hervor. Die reale Tradition, eine Schaukredenz anlässlich eines herrschaftlichen Mahles aufzuführen, geht abbildlich auf das Neujahrblatt im Stundenbuch des Duc de Berry zurück (**Abb. 55**). Bei Wtewael steht Vulkan, braun gebrannt als Natur- und Fruchtbarkeitsgottheit des Feuers, mit dem rechten Standbein auf der vorletzten Felsstufe eines Berges; auf dessen „Gipfel“ thront der Amboß. Die Beine des Chronos hängen in der Mitte des unteren Bildvordergrundes von den Wolken in die Menschenwelt herab, zu der sonst allein das Wasser aus der Vase Neptuns fließt und Vulkans Treppe führt, der dem Menschen das Feuer und die Künste gebracht hat. Vulkan stützt sich in

<sup>1014</sup> Kat. Prag 1988, Kat. Nr. 312.

Rückenansicht auf seinen Hammer und weist Dienerinnen beim Auftragen der Speisen an; Neptun beobachtet die Szene und hält ein Nautilusgefäß in Händen, das zugleich auf sein Element und die Kunst des Goldschmieds verweist, die ein Werk der Natur direkt und unmittelbar nicht durch Nachahmung, sondern durch Integration, durch den Gebrauch als Werkstoff zur Kunstform macht; d.h. die Natur zu vollenden, sie zu übertreffen. Hanns-Ulrich Mette hat seine ausgezeichnete Doktorarbeit über den Nautiluspokal nicht umsonst mit folgendem Untertitel versehen: „Wie Kunst und Natur miteinander spielen“. Er hat den Nautiluspokal auch in den Bildkünsten, auf Goldschmiedzeichnungen, in der Druckgraphik sowie innerhalb der Malerei verfolgt; damit wurde bereits ein gattungsspezifisches typologisches Kapitel zur gemalten Goldschmiedekunst geschrieben, das an die Seite von Scheffler tritt, der Werke auf deutschen und niederländischen Dreikönigsbildern vorrangig stilgeschichtlich im Zeitraum von um 1430 bis um 1540 untersucht hat; verschiedene Aufsätze beschäftigen sich mit einzelnen Goldschmiedewerken auf niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts. Zur Bestimmung des Bedeutungsgehaltes des Nautilus verweist Mette u.a. auf ein Gemälde von Pieter Claesz aus den Jahren 1634-36 (Münster, Westfälisches Landesmuseum). Im Mittelpunkt der Komposition des Stillebens steht ein Nautiluspokal über Symbolen der Vergänglichkeit (**Abb. 222**). Dieser unterscheidet sich nur in wenigen Details von einem erhaltenen und 1596 datierten Werk (**Abb. 223**) des Utrechter Silberschmieds Jan Jacobsz van Royesteyn (Ohio, Toledo, Museum of Art). In der Emblematik verkörpert der Nautilus die Sicherheit der Seefahrt bei ungünstigen Umständen, die Weisheit als Lenkerin des Seeverkehrs, des Gemeinwohls und des Staates. Die Elemente, die diese Bedeutung vermitteln, werden dem Nautilus durch die Goldschmiedefassung sowie bildhafte Darstellungen als „*externe Bezugspunkte zugeordnet*.“ Es scheint tatsächlich so zu sein, daß die im Nautilus verhüllte Symbolik zugunsten der in einer Fassung „*verdinglichten Historie und Allegorie zurücktreten*“ mußte und „*sich nicht als eine eigenständige Nautilusikonographie entfalten konnte*.“<sup>1015</sup> Dies deutet schon allein darauf hin, daß die exotischen Gefäße, die sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Straußenei-, Kokosnuß- oder Nautiluspokal verbreiten, die Sammelgebiete „*naturalia*“, „*artificialia*“ und „*scientifica*“ im zeitgenössischen Kunstkammersystem synthetisieren.<sup>1016</sup> Ob sich der Mensch dabei als „Affe der Natur“ nur um „*eine Nachahmung (imitatio) der perfekt ausgestatteten Natur bemühen könne (ars simia naturae) oder ob er zur Vollendung seiner göttlichen Ebenbildlichkeit diese sogar durch eigene schöpferische Gestaltungsmöglichkeiten übertreffen sollte (superatio)*, wurde seit dem Beginn des 16.

<sup>1015</sup> Mette 1995, S. 58f. Ann. 48f. und Kat. Nr. 50; zum Bedeutungsspektrum anhand der Schrift- und Bildquellen weiterführend S. 58-74, zum Nautiluspokal in den Bildkünsten (Goldschmiedzeichnungen, druckgraphische Vorlageblätter, der ungefaßte und gefaßte Nautilus in der Malerei des 16. bis 20. Jahrhunderts) S. 149-181.

<sup>1016</sup> Weiterführend ebd. S. 44-57 (Der Nautilus in der Kunst- und Wunderkammer oder Die Entdeckung der Logarithmen).

*Jahrhunderts in kunsttheoretischen Traktaten erörtert.*<sup>1017</sup> Für die Kunstkammern wird bevorzugt das imitatio-Argument angeführt, denn in diesen Sammlungen habe der Mensch, nach Johann Valentin Andreaes „Christianopolis“ von 1619, als *„Affe der Natur etwas, womit er spielen kann, da er ihre Prinzipien nachahmt und mit Hilfe ihrer Merkmale eine neue, kleine und höchst künstliche (Natur) bildet.“*<sup>1018</sup> In der Fachliteratur wird häufig eine Radierung Matthäus Merians mit dem Titel „Spiegel der ganzen Natur und Bild der Künste“ (Integrae Naturae speculum Artisque imago) publiziert, die aus dem 1617 erschienenen Traktat „Utriusque Cosmi, majoris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia“ des Rosenkreuzers Robert Fludd stammt. Sie zeigt, als Systematik einer enzyklopädischen Kunstkammer, einen Affen, der auf einer von allen Elementen des Kosmos, der Natur und der Künste sphärisch umfängenen Erdkugel sitzt. Mit einem Zirkel hantiert er an einer kleinen Weltkugel. Seine Hand ist durch eine Kette gefesselt, die von der Personifikation der Natur gehalten wird; Naturas Hand ist wiederum an die Hand Gottes gekettet.<sup>1019</sup> Daß *„der durch eine kunsthandwerkliche Fassung Ende des 16. Jahrhunderts in Erscheinung tretende Nautiluspokal genau die Schnittstelle von natura und ars markiert“*, konnte Mette am Beispiel einer Allegorie veranschaulichen, von der sich zwei Versionen erhalten haben (Schloß Kirchheim an der Mindel; Schloß Lednice/Eisgrub in Mähren). Sie stammen von dem seit Anfang der 1570er Jahre in Venedig tätigen Pauwels Franck/Paolo dei Franceschi, gen. Paolo Fiammingo, der aus Antwerpen stammte und 1596 in Venedig verstarb. Im Zedernsaal des Kirchheimer Schloßes ist die „Allegorie der Wissenschaften und Künste“ (**Abb. 224a/b**) mit drei weiteren Sinnbildern der Landwirtschaft, des Handels und der Musik zu einem „Zyklus der menschlichen Tätigkeiten“ verbunden. Andererseits gruppiert sich das Werk als „Gesicht“ zu Fiammingos Kirchheimer „Fünf-Sinne-Zyklus“, der 1581-1585 datiert ist. Um die Göttin Juno mit ihrer ausgeprägten Beobachtungsgabe im zentralen Mittelgrund befinden sich links die Repräsentationsfiguren der Astronomie als eine der mathematischen artes liberales, deren Kunst auf arithmetischen und geometrischen Methoden basiert. Rechts sind die *„tre arti del disegno sowie des Kunsthandwerks versammelt“*. Vermittelnd zwischen beiden Seiten, Natur und Kunst, steht ein Nautiluspokal auf der vertikalen Mittelachse am unteren Bildrand. Die Schlußfolgerung von Mette ist von außerordentlicher Bedeutung. Während sich *„alle anderen Instrumente und Objektivierungen der dargestellten Künste als Repräsentationen eines jeweils spezifischen Verhältnisses von usus und scientia/theoria bestimmen lassen, kann der Nautiluspokal als beiden Seiten zugehörig angesehen*

<sup>1017</sup> Mette 1995, S. 44; Pochat 1986, S. 264ff.

<sup>1018</sup> Johann Valentin Andreae, Christianopolis (Straßburg 1619), übers. u. hg. v. W. Biesterfeld, Stuttgart 1972, S. 44 u. 69. Zur Charakterisierung und Definition des Begriffes „Enzyklopädische Kunstkammer“ vgl. Scheicher 1979, S. 12-31; zur „Schöpfung als Spiel“ und zur „Kunstkammer als Spielraum“ Bredekamp 1993, S. 66-76.

<sup>1019</sup> Scheicher 1979, S. 12 m. Abb.; Mette 1995, S. 44 o. Abb.; Bredekamp 2000, S. 69 m. Abb.

werden...<sup>1020</sup> Wogegen die Malerei zur Astronomie oder auch zum Nautilusgefäß blickt und dabei eine Vedute des Gartens im Hintergrund malt, skulptiert die Steinbildhauerei oberhalb auf dem Podest neben der Personifikation der Architektur, die ein Postament auslotet. Vor diesem kniet die von Mette als „Kunsthandwerk“ bezeichnete Figur, die, ausweislich ihrer Werke, eher als „Personifikation der Goldschmiedekunst“ zu bezeichnen wäre. Sie befindet sich genau und jeweils zwischen dem Nautilusgefäß und den Personifikation von Architektur und Bildhauerei; zugleich zwischen Malerei und Juno. Die Göttin trägt eine Krone und ein goldenes Szepter in der rechten Hand, also keinesfalls die Attribute der Juno optica als Hinweis auf den Gesichtssinn. Die linke Hand zeigt auf die beiden Steinmetze im Hintergrund, die als Assistenzfiguren den „usus“ der Baukunst demonstrieren; hier könnte von einem gemalten Paragone die Rede sein. Die „Assistenzfigur“ der Goldschmiedekunst kann nur die Göttin selbst sein. Tatsächlich wendet sich von den vier weiblichen Personifikation nur diese Kunst der Juno zu, die leicht versetzt zum Nautiluspokal auf der Mittelachse platziert ist. Deshalb verweisen die Finger im Zeigegestus ihrer rechten Hand einerseits auf die Assistentin sowie andererseits auf das exotische Gefäß direkt darunter. Hera/Juno ist eine Schutzgottheit der Hochzeit und die wichtigste Geburtsgöttin nach den Parzen, die sie verdrängt hat. Den Neugeborenen zeigte sie das Licht, das die natürliche und elementare Voraussetzung des Sehens ist. Als „Schützerin der Frauen“ wachte Juno über die Regelmäßigkeit der monatlichen Reinigung und galt früh als Mondgöttin; metallurgisch symbolisiert sie das Silber. Nach einer antiken Theorie Varros (?) wurde Juno mit Genius gleichgesetzt. Wie jeder Mann seinen Genius, so hat jede Frau ihre Juno (Sen. Epist. 110,1; Plin. Nat. 2,16). Das Leitbild der „Nautilus-Galerie“ ist eine „Allegorie der Pictura“ von Hendrik Goltzius.<sup>1021</sup> In einem Rhombusformat tritt die Malerei als Halbfigur vor den Betrachter. In der linken Hand hat sie einen Nautilus erhoben, mit der rechten hat sie ihr Werkzeug, einen Pinsel, ergriffen. Nach dem Motto Joris Hoefnagels, „Natura sola magistra“, soll die Malerei auch bei van Mander versuchen, der Schönheit eines bewunderten Naturobjektes in Form und Farbe möglichst *„nahe zu kommen“*. Bemerkenswert ist, *„daß es sich“* bei dem Vorbild der Malerei *„um eine bereits vom Menschen nach seinen ästhetischen Vorstellungen manipulierte Natur handelt, denn dieser Nautilus, als repräsentatives Vorbild der Pictura in die Hand gegeben, ist mit seinem Perlmutterschicht-Dekor und Wirbelfront-Freischnitt schon bearbeitete Natur.“* So wie Pictura den Nautilus in der Hand hält, portraitierte Goltzius seinen Freund und Haarlemer Conchyliensammler Jan Govertsen 1603 im Präsentationsmodus mit dem „Turbo marmoratus“ in der Hand (**Abb. 225**).<sup>1022</sup> Im Medium der Malerei wird auf ironische Weise gezeigt, daß der Sammler auf die von Malern geschaffenen Abbilder nicht angewiesen ist. Er könne die Schönheit der Conchylien

<sup>1020</sup> Weiterführend Mette 1995, S. 55 u. Abb. 47.

<sup>1021</sup> Ebd. S. 158 m. Nachweisen.

<sup>1022</sup> Ebd. S. 158f. mit Nachweisen u. Abb. 138 (Portrait Govertsen).

unvermittelt durch das originale Naturerzeugnisse erfahren. In einem den Conchylien huldigenden Gedicht von 1614 heiß es: *„Oh einfühlsamer Maler, sei deine Hand noch so hoch gelobt, hier ziehst du den Kürzeren, denn deine Farbe und dein Pinsel, werden deren schönen Glanz nicht im mindesten Teil gerecht.“* Auf Willem van Haechts *„Atelier des Apelles“* (**Abb. 309c**) liegt ein Nautilus mit Wirbelfront-Freischnitt und zum Betrachter gerichteter Mndungskammer auf einem Tisch an der Rückwand *„dieser idealtypischen Malerwerkstatt neben zwei weiteren Conchylien und einigen Graphikblttern. Hier wird der Nautilus als vorbildliches Studienobjekt für Apelles präsentiert, der als Meister der Naturnachahmung die Möglichkeiten der pictura repräsentiert“*<sup>1023</sup>; die übrigen Gegenstände auf dem Tisch, insbesondere die Medaillen, Kupferstiche und das Venusbildchen, sind bereits von der älteren Version bekannt (**Abb. 184**). In den *„Hofwerkstätten Alexanders“* sind sie unmittelbar oberhalb der Staffelei des Apelles, zwischen der phantastischen Geometer- bzw. Astronomengruppe am Fenster links, sowie dem Podest mit Armillarsphäre rechts verankert; darüber hängt die Vulkanwerkstatt mit Venus und Amor vor blauem Himmel. Auf einer Allegorie von Goltzius aus dem Jahre 1611 befindet sich schließlich zu Füßen einer weiblichen Aktfigur neben anderen Werken der Goldschmiedekunst auch ein Nautiluspokal mit Amor, der seinen Bogen gespannt hat und auf Neptun zielt (**Abb. 226a-i**).<sup>1024</sup> Die erste Erwähnung auf einer Utrechter Verkaufsliste von 1764 nennt das Werk *„Goldene Venus und das Fest der Götter“*. Seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde es als *„Solomos ,Vanity of vanities; all is vanity“* in Bezug auf Kirchenväter 1,2 gesehen. ber der Frau und dem Pokal schweben zwei Putti, die aus einer Muschelschale mit einem Strohhalm Seifenblasen produzieren (*homo bulla*); damit wird die Vergänglichkeit des Goldes sehr deutlich thematisiert. Die weibliche Figur hält in ihrer erhobenen rechten Hand ein kleines dampfendes Gefäß. Es enthält vermutlich Quecksilber, das von Alchemisten *„Merkurius“* genannt und durch das astrologische Merkurzeichen des Caduceus gekennzeichnet wurde. Dieser steigt aus dem Gefäß auf bzw. *„verdampft“* in den Himmel. Weil Quecksilber die Amalgamation von Gold und Silber bei der Edelmetallgewinnung aus Erzgestein ermöglicht oder zur Feuervergoldung gebraucht wird, *„darf diese Frauenfigur vielleicht als Personifikation der Goldschmiedekunst angesehen werden, die stellvertretend für alle anderen, durch ihre Arbeitsmittel attributiv repräsentierten Künste unter dem Aspekt der Vergänglichkeit ihrer Werke präsentiert wird.“*<sup>1025</sup>

<sup>1023</sup> Ebd. S. 159 u. Abb. 139.

<sup>1024</sup> Kat. Goltzius 2003, Kat. Nr. 107.

<sup>1025</sup> Mette 1995, S. 160 u. Abb. 140f. wollte diese Interpretation nicht weiter in die Deutung des Gemäldes einfügen, das *„bis heute als Ganzes“* noch ungedeutet ist.

## 6. Die Werkstatt- und Ladengeschäfte des Goldschmieds

In szenisch-zyklischen Darstellungen begegnet der Hl. Eligius seit dem späten 13. Jahrhundert in Miniaturen, später auf Fenstern und Retabeln. Werner zählt 17 Szenen auf, darunter Nr. 2-4: Eligius arbeitet in der Goldschmiedewerkstatt, Eligius erhält Gold und Eligius übergibt dem König zwei „sellae“ (Thronsessel, später als Sättel gedeutet) und weist mit der Waage den richtigen Goldgehalt nach. Nicht hier, sondern wie bei Etzdorf als Beispiel einer Einzelszene („Sattelwunder“), wird eine von zwei Predellentafeln Taddeo Gaddis geführt; die Annahme eines ursprünglich wesentlich größeren Zyklus liegt stattdessen auf der Hand. Bei Gaddi, einem der bedeutenderen Schüler Giotto's, der 1366 in Florenz verstarb und dessen Hauptwerke in die Zeit nach 1330 datieren, arbeitet Eligius an der goldenen Verkleidung eines mit Juwelen geschmückten Sattels, den „Clotaire II.“ persönlich in Auftrag gegeben hat (Madrid, Prado).<sup>1026</sup> Die erste Tafel zeigt den Hl. Eligius vor dem thronenden König (**Abb. 227a/b**). Dieser hatte von seiner Fertigkeit gehört und beauftragte, zumindest bei Gaddi, die Herstellung eines Sattels. In einem „Kontorraum“ am rechten Bildrand wiegt der königliche Schatzmeister die vereinbarte Menge (Stab-) Goldes an einem Tresen in der Architekturkulissee eines zeitgenössischen Ladengewölbes ab. Die zweite Tafel zeigt das Werkstattgeschäft des Limoger Goldschmieds Eligius (**Abb. 228a/b**). Der Meister schmiedet den Sattel. Weil er erst nach dem Beweis seiner Kunst an den Hof gerufen wurde, zeigt das Bild keine Hofwerkstatt, sondern ein zeitgenössisches städtisches Werkstattgeschäft. Auf dem Tresen liegen eine Krone, eine kleine Vase, ein Kelch und zwei Zirkel schon hier in Referenz auf die Geometrie und die messenden Künste bereit. In der Mitte hämmert Eligius, während seine Gesellen links und rechts von ihm eine Relieftafel freihändig treiben bzw. die Oberfläche eines Kreuzes gravieren; damit wird ein größeres Spektrum technischer Verfahrensweisen vorgeführt. Im Hintergrund, ein genauerer Einblick in die Werkstatt wird perspektivisch vermieden, sind zwei Männer mit groben Schmiedearbeiten und der Ofenbelüftung beschäftigt; zwischen der Vorder- und Hintergrundgruppe spannt sich eine Stange quer durch die Werkstatt, an der weitere kostbare Geschmeide (Gürtel, Ketten, Kronreife) aufgehängt sind; sie vervollständigen die Produktpalette und teilen die Werkstatt in einen vorderen und hinteren Bereich. In der Zeit um 1330, in welche auch die frühesten nachweisbaren Verordnungen über ein öffentliches Verkaufsfenster datieren, arbeiten bei Gaddi fünf Goldschmiede zusammen in einer Werkstatt. Damit ist ein früher, vermutlich um ein Jahrhundert älterer Vorläufer der Goldschmiedewerkstatt des berühmten Florentiner Merkurkinderbildes genannt, auf dem ein hochgeklappter Fensterladen den Blick in die Arbeitsstätte freigibt (**Abb. 256b**). Das

<sup>1026</sup> Cherry 1992, S. 53f. u. Abb. 60 (Madrid, Prado); G. Kaftal: Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan Painting, Firenze 1952, Nr. 95 (St. Eligius, Sp. 332-336), Fig. 383f.: Orcagna-Gaddi Tradition, Barcelona, Cambo Collection und Madrid, Prado.

italienische Planetenkinderbild aus dem Umkreis Pollaiuolos, Finiguerras oder Baldinis, in dem die Einzelfigur unter freiem Himmel durch eine Gruppe von Handwerkern ersetzt, um einen architektonisch logischen Werkstattraum ergänzt und in eine Straßenszene versetzt wurde, verwendet also die einheimische Darstellungstradition einer Goldschmiedewerkstatt als Formbaustein zur Modifikation des nordalpinen Bildvorwurfs (**Abb. 254 u. 255**). Ein anschauliches Bindeglied, zugleich ein Merkurkinderbild, mag das Ladengeschäft der Goldschmiede in einem „De Sphaera manuscript“ von um 1450-60 sein, welches für Francesco und Bianca Maria Sforza geschrieben und illuminiert wurde (**Abb. 229a/b**).<sup>1027</sup> Die Miniatur ist auch aus anderen Gründen von besonderem Interesse. Zum einen stellt sie die Kochkunst ganz unzweifelhaft in den Mittelpunkt, zum anderen erscheint der Goldschmied als Instrumentenbauer, Automatenkonstrukteur oder Uhrmacher. Wie bei Gaddi und Petrus Christus, von dem im Anschluß die Rede ist, so erfolgt durch einen entsprechend gekleideten Kunden des Goldschmieds auch um 1460 eine Akzenturierung auf dem Absatzmarkt Hof; sie läßt sich seit Anfang des 14. Jahrhunderts (**Abb. 24 u. 105a**) und insbesondere mit den Predellentafeln verfolgen. Nachdem der König den Auftrag erteilt hat, besucht er den Goldschmied in bzw. vor seiner Werkstatt. Mit gestikulierendem Gefolge, aber ohne Krone, tritt er vom rechten Bildrand an die Werbank der Goldschmiede heran, die zugleich ein mit Einlegearbeiten reich verzierter Verkaufstresen ist. Chronologisch zwischen dem Besuch Chlothars in der Werkstatt des Eligius im frühen 14. Jahrhundert bei Gaddi und dem zeitgenössischen Besuch Kaiser Friedrichs III. im frühen 16. Jahrhundert (**Abb. 60**) steht der Besuch einer legendären Königin in der Werkstatt eines Goldschmieds. Ein Fresko von 1444 im Oratorio Sta. Maria del Rosario am Dom zu Monza zeigt Theodelinda, die vielleicht 568 in Regensburg als Tochter des bayerischen Herzogs Garibald I. geboren wurde und 589 den Langobardenkönig Authari heiratete. Nach dessen baldigem Tod heiratete sie 590 Agilulf von Turin, den sie vom Arianismus zum Katholizismus bekehrte, deren Wegbereiter sie in der Lombardei wurde. Theodelinda stiftete den Dom von Monza und mehrere Klöster; ohne offizielle Anerkennung wird sie in Monza und Mailand verehrt, wo sie um 625/628 verstarb.<sup>1028</sup> Die Freskoszene der Vita zeigt die Königin zentral im Hintergrund mit Gefolge. Im mittleren Vordergrund zerschlagen Männer in ihrem Auftrag Götzenbilder an deren Stelle sie Goldschmiedewerke ausführen läßt, die sie dem Dom stiftete. An dem Werkisch rechts ist ein junger Goldschmied mit der Anfertigung eines Kelches beschäftigt; sein Meister steht neben der Königin. Hinter ihm bedienen zwei weitere Gesellen den Ofen.<sup>1029</sup> Ausgehend von Gaddi und damit im Gegensatz zu Petrus Christus, d.h. zum späteren Altarbild der Brügger Goldschmiede, wird in einem weiteren italienischen Beispiel beides, Ladengeschäft und Werkstattbetrieb, Produktion und Vertrieb zugleich illustriert. Eine

<sup>1027</sup> E. Welch: Art and Society in Italy 1350-1500, Oxford/ New York 1997, S. 79-81 u. Abb. 37.

<sup>1028</sup> Lcl, Bd. 8, Sp. 443.

<sup>1029</sup> Rosenberg 1910/1972, S. 70f. u. Fig. 56.



um 1400 in Padua entstandene Illustration des Alten Testaments (London, British Library) zeigt die inschriftlich bezeichneten jüdischen Goldschmiede „beselehel“ und „oliab“, die nach Theophilus von Gott mit dem *„Geiste der Weisheit, Einsicht und Wissenschaft auf jedem Fachgebiet“* erfüllt worden waren, ebenfalls vor der Folie verschachtelt angedeuteter Werkstattträume mit Ofen (**Abb. 230**); auch sie arbeiten zur Straße hinter und an einem Werkbanktresen, auf dem Werkzeuge und fertige Produkte liegen. Bezaleel hat den Hammer zum konzentrierten Schlag auf das Werkstück erhoben, das seine linke Hand auf dem Amboß fixiert.<sup>1030</sup> Als Beispiel eines Verlagsgoldschmiedes, der in der Nähe zu Bankiers, Wechslern oder Kaufleuten steht, kann aus dieser Zeit die Buchillustration einer „Goldschmiedewerkstatt“ in einer Genuesischen Abhandlung über die Sieben Todsünden aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angeführt werden (**Abb. 231**). Der Goldschmied steht hinter einem Tisch und vereinbart einen Handel mit dem Kunden. Dessen Diener wartet im Türbereich, während der Assistent die Details des Vertrages in ein Buch notiert. Hinter und auf dem Tisch entfaltet sich die Produktpalette der Goldschmiede sowie silberne und goldenen Münzen, aber die Werkzeuge fehlen ebenso, wie die sonst so charakteristische Tätigkeit des Schmiedens.<sup>1031</sup> Die Analogie veranschaulicht die Miniatur Fouquets in einer Pariser „Grande Chronique“. Hinter einem thronenden Herrscher, dem Geldsäcke und Schatzkisten gebracht werden, arbeiten zwei Finanzbeamte in einem Kontorbereich (**Abb. 232**). Einer von ihnen zählt mit der rechten Hand Geldstücke aus geöffneten Säcken, während er ein Rechnungsbuch prüft. Auch Brigitte Völker *„sieht in dieser Miniatur ein Bindeglied zwischen dem in Quellen erwähnten Halbfigurenbild eines Kaufmanns und seines Verwalters von van Eyck und den Kompositionen von Massys und Petrus Christus.“*<sup>1032</sup> Tatsächlich führen alle genannten Werke auf den gleichen Vorbilderkreis zurück, denn aus Italien sind Darstellungen von Finanzgeschäften bereits für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts belegt. Illustrationen von Sieneser Verwaltungsakten *„zeigen Finanzbeamte in Mönchskleidung, vor allem Steuereinnahmer, die, umgeben von Büchern, Geldsäcken und Münzen, hinter Tischen sitzen.“*<sup>1033</sup> In ihrer Dissertation übernahm Petra Kathke Ursula Panhans-Bühlers Ableitung halbfiguriger Berufsbilder des 15. Jahrhunderts vom „Ladenstück“, welches die Miniatur aus der Paduaner „Biblia historiata“, aber auch das „Werkstattgeschäft“ von Gaddi beispielhaft veranschaulichen.<sup>1034</sup> Kathke selbst hat darüber hinaus das europäischen Interieurportrait des 16. Jahrhunderts auf derartige spätmittelalterliche Läden oder Werkstattgeschäfte der Goldschmiede zurückgeführt. Ganz grundlegend mit der *„durch den Ladentisch motivierte(n) Beschränkung auf Halbfiguren“* sowie den *„in charakteristischer*

<sup>1030</sup> Cherry 1992, S. 28f. u. Abb. 27.

<sup>1031</sup> Ebd. S. 69f. u. Abb. 74.

<sup>1032</sup> Völker 1968, S. 179f.; Kathke 1997, S. 106 u. Abb. 77.

<sup>1033</sup> Kathke 1997, S. 106 u. Anm. 356.

<sup>1034</sup> Panhans-Bühler 1978, S. 96-99, Tf. XXVIII, Nr. 64-66; Kathke 1997, S. 105, Anm. 105 u. Abb. 76.

*Ordnung plazierten Gegenständen*“.<sup>1035</sup> Mit den Stichworten „Berufsbild“ und „Portrait“ ist, vor dem Hintergrund der skizzierten und veranschlagten Entwicklung, für den Goldschmied mindestens ein Werk Jan van Eycks angesprochen, das einen namentlich bekannten Meister im Fenster seines offenen Ladens oder Werkstattgeschäftes zeigt (**Abb. 296**) und dessen einziges Accessoire ein Ring ist.

Auf den Hinweis, daß sich „*nicht nur die Graphik*“, sondern auch die Malerei mit dem Thema „Eligius in der Werkstatt“ beschäftigt hat, wurden durch Karin von Etzdorf die beiden wohl berühmtesten Eligius-Altarbilder angeführt. Im Gegensatz zu Gaddis Predellentafeln und dem „Vulkan-Triptychon“ Heemskercks sind die Auftraggeber bekannt. Einerseits für das Werk des Petrus Christus von 1449 (**Abb. 233a-c**) und andererseits für das Werk des Niklaus Manuel von 1515 (**Abb. 239a-c**). Zwar waren auch in Antwerpen Maler und Goldschmiede zu dieser Zeit noch in einer Sammelzunft vereinigt, aber wir verdanken es, was die Verfasserin damals noch nicht wissen konnte, der Brügger und Berner Verbindung, „*daß wir Darstellungen des Eligius von hoher Qualität besitzen*“.<sup>1036</sup> Peter H. Schabacker konnte 1972 nachweisen, daß das ältere Gemälde, welches sich noch im 19. Jahrhundert im Besitz eines Mitglieds der Antwerpener Goldschmiedegilde befunden haben soll, nicht von der Antwerpener Gilde bei Petrus Christus in Auftrag gegeben wurde. Stattdessen hat es „*wahrscheinlich auf dem Altar der Brügger Goldschmiede in der Kapelle in der Smedestraat*“ gestanden, „*die sie mit den Grobschmieden teilten*.“ 1449 wurde die Kapelle erneut dem hl. Eligius, dem Patron beider Gilden geweiht.<sup>1037</sup> Dieses Datum stimmt mit der inschriftlichen Datierung des Bildes überein: „m. petr. Xpi me .. fecit a° 1449“.<sup>1038</sup> Durch Werner wurde die ikonographische Herleitung Etzdorfs übernommen, nach der die für zahlreiche Beispiele repräsentative Eligiusgestalt des Wiener Siegels „*entsprechend der Bildtradition des Hephaistos und Tubalkain*“ dargestellt wurde. Im 15. Jahrhundert wurde dieses Vorbild zum „Werkstattbild“ ausgeweitet, als das allerdings nicht nur der Stich des Bileam-Meisters (**Abb. 237**), sondern auch das Altarbild von Petrus Christus zitiert werden.<sup>1039</sup> Der Zunftpatron arbeitet jedoch weder vor der Folie eines komplett ausgestatteten Werkstatttraumes, noch an einem Werkbanktresen wie bei Gaddi.<sup>1040</sup> Er sitzt hinter dem Verkaufstisch seines Straßen-

<sup>1035</sup> Kathke 1997, S. 65 und weiterführend Panhans-Bühler 1978, S. 92-99.

<sup>1036</sup> Fatal für die Ergebnisse ihrer eigenen, sonst gründlichen und im ikonographischen Katalog umfangreichen Arbeit, schrieb Etzdorf 1956, S. 33f.: „*Beide Bilder sind in Arbeiten über das Gesamtwerk ihrer Meister eingehend behandelt worden und es erübrigt sich, an dieser Stelle näher darauf einzugehen. Wenden wir uns daher wieder dem Darstellungstyp zu, der uns [...] auf dem Wiener Siegel von 1366 zuerst begegnet ist.*“

<sup>1037</sup> Die Zunft der Brügger Goldschmiede, zu der auch die Goldschläger gehörten, wurde 1302 gegründet; weiterführend Fritz 1982, S. 326 (Brügge).

<sup>1038</sup> Belting/Kruse 1994, Kat.Nr. 52, S. 156 (Kruse) und S. 29 (Belting). Zum Werk vgl. Etzdorf 1956, S. 33 und grundlegend Schabacker 1972, S. 105-108 zur Lokalisierung in Brügge.

<sup>1039</sup> F. Werner: Eligius (Alo', Loy) von Noyon, in: Lcl, Bd. 6, Sp. 122-127, hier Sp. 123f. m. Abb. (Kupferstich des Bileam-Meisters, um 1450, Amsterdam, Rijksprentenkabinet).

<sup>1040</sup> Deshalb ist zwischen Werkstattbildern und Ladengeschäften zu unterscheiden.

oder Ladengeschäfts. Für Kruse erscheint der *„legendäre Gold-, Hufschmied und Münzmeister am Hof des Frankenkönigs aus dem Hause der Merowinger, Chlothar II. (584-629), (...) im zeitgenössischen Gewand hinter einer Ladentheke und verkauft einem begüterten Brautpaar die Eheringe. Gerade ist er dabei, den Gegenwert eines in der Waagschale liegenden Goldrings mit den Gewichten, die er aus dem Behälter genommen hat, abzuwiegen. Während die Braut ihren Zeigefinger hinhält, um sich den Ring anpassen zu lassen, schaut der Bräutigam über Eligius' Schulter, um den Vorgang des Wägens zu kontrollieren. (...) Wie zufällig steht auch ein Konvexspiegel auf der Ladentheke. Im Spiegel sieht man, daß sich der Laden zur Straße hin öffnet und ein Herr in Begleitung eines Falkners das Verkaufsgespräch verfolgt.“*<sup>1041</sup> Das „Brautpaar aus dem Hochadel“ bringt *„die Interaktion der beiden Stände im Wirtschaftsleben anschaulich auf den Begriff. Die adelige Braut streckt dem bürgerlichen Handwerker ihre Hand entgegen, damit er ihr den Ehering anmißt. Eine Vitrine, von welcher der Vorhang weggezogen ist, gibt den Blick auf die kostbare Ware frei, welche die Zunft herstellte und vertrieb.“*<sup>1042</sup> Das Eligius-Bild erfüllt, was auch für Rogier van der Weydens „Lukas-Madonna“ (um 1435, Boston, Museum of Fine Arts) gelten soll, *„Repräsentationszwecke einer Zunft, welche die Herstellung der kostbaren Luxusprodukte unter den Auspizien des Zunfttheiligen legitimierte.“*<sup>1043</sup> Für Hans Belting ist das Bild das frühe Beispiel einer Berufsdarstellung in der Malerei; der Brügger Petrus Christus *„warb“* mit dem Altarbild für die Kunst der Goldschmiede. Der Fensterplatz soll ein Hinweis auf eine führende Werkstatt sein, denn in Mons lagen 1487 die Mietpreise bei den Werkstätten höher, die ein *„Schaufenster zur Straße hin“* hatten, dessen Fensterrahmen bei Petrus Christus nach der Vorgabe Albertis mit dem Bilderrahmen in eins fällt.<sup>1044</sup> Ergänzend bleibt mit Etdorf 1956 erneut anzumerken, daß die Platzordnung direkt an der Straße gelegener Werkstätten *„einer alten Regel“* entsprach, *„die in den Zunftstatuten festgelegt war“* und gleichfalls der Kontrolle der Korporation und des Kunden diene.<sup>1045</sup> Sie läßt sich in der Buchmalerei wie gesagt seit Anfang (**Abb. 24**) und in der Altarmalerei seit Mitte des 14. Jahrhunderts verfolgen (**Abb. 227 u. 228**); mit dem Florentiner Merkurkinderbild verbreitete sie sich als Kupferstich (**Abb. 256**). In der einschlägigen Literatur, die bedauerlicherweise von der Kuntgeschichte nur selten zu Rate gezogen wird, bestätigen die Schriftquellen die Authentizität der Bildquellen auch in dieser Hinsicht. In seinem Standardwerk führte Fritz schon 1982 beispielhafte Ordnungen an, die wie auf *„Verabredung“* lange vor dem Altarbild

<sup>1041</sup> Belting/Kruse 1994, S. 156 (Kruse).

<sup>1042</sup> Ebd. S. 29 (Belting).

<sup>1043</sup> Ebd. S. 156 (Kruse) u. Kat. Nr. 61 (Rogier); damit wurde immerhin eine Verbindung zwischen der Eligius-Ikonographie und den Lukasmadonnen hergestellt.

<sup>1044</sup> Ebd. S. 29 (Belting) u. 156 (Kruse).

<sup>1045</sup> Etdorf 1956, S. 45.

der Brügger Goldschmiede verabschiedet worden sind: Straßburg (1363), München (1365), Wien (1366), Brünn 1367 oder Köln 1397.<sup>1046</sup>

Bei Taddeo Gaddi sind Werkzeuge und fertige Objekte im Sinne eines Arbeitsprozesses auf der Werkbank versammelt, die zugleich Verkaufstresen ist. Bei Petrus Christus wird der Herstellungsprozeß dagegen nicht gezeigt. In den seitlichen Regalen des Ladenlokals sind die kostbaren Erzeugnisse des Goldschmieds, *„die er zum Verkauf anbietet, neben seltenen Rohstoffen ausgestellt, wie dem Korallenzweig, dem Bergkristall, Perlen etc.“*<sup>1047</sup> Unabhängig davon, ob die Braut vielleicht doch (auch) die heilige Godeberta ist (gest. um 700), die von Bischof Eligius zur Äbtissin der von ihr in Noyon gegründeten Klöster geweiht wurde, der er einen Ring geschenkt und die er mit Christus verlobt haben soll<sup>1048</sup>, so ist das Gemälde doch auch, wie Fritz sich ausdrückt, eines *„der schönsten Bilder des Heiligen, das wie eine aus dem Leben gegriffene Szene aussieht“*.<sup>1049</sup> Kelch, Hammer, Amboß, Zange und Pferdefuß, Bekennerkreuz, Bischofsinsignien und Buch, Werkzeuge und Zeichen seines Handwerks (Nagel und Hammer, Hammer mit Krone, Zange, Hufeisen, Hufeisen und Amboß, Wirkeisen, Pferdefuß, Pferd oder Sattel) sind die wiederkehrenden Attribute des heiligen Eligius, die Saldörffers Kupferstich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts enzyklopädisch versammelt (**Abb. 240**). In der Reduktion auf Waage, Gewichte, Goldmünzen und Ringe weist Petrus Christus den Heiligen nicht als produzierenden, sondern verkaufenden Goldschmied aus, der für den Feingehalt und die Qualität seiner Ware garantiert. Das auffällige Fehlen von Werkzeugen läßt die Vermutung zu, daß hier der ideale Vorsitzende eines Großunternehmens als erfolgreichster Repräsentant der Zunft zur Darstellung kam, der als Goldschmied oftmals auch das Amt eines Münz- oder Geschaumeisters ausübte. Das Gemälde dokumentiert also nicht den technischen, sondern den verlegerischen Tätigkeitsbereich der Goldschmiede. Der Handelsverkehr bewegt sich im Spektrum der zur Darstellung gebrachten „Rohstoffe“ (Gold, Silber, Halbedelsteine, Edelsteine, Perlen, Kokosnuß, Korallen, Natternzungen/Haifischzähne) und fertigen „Erzeugnisse“ (Ringe, Broschen, Amulette, Reliquiar, Pokale, Kannen, Schale). Von einem zeitgenössischen Handel zwischen dem späteren Kaiser Friedrich III. und zwei Nürnberger Goldschmieden war zum Ende des ersten Kapitels für die Mitte des 15. Jahrhunderts die Rede; konkret liegen die wichtigsten Rohmaterialien zur Anfertigung einer Natternzungenkredenz im Laden bereit (**Abb. 59**). Durch Petrus Christus wird ein Berufsbild veranschaulicht, das die Brügger Goldschmiede als repräsentativ verstanden haben müssen, denn die Händler-Verleger, die

<sup>1046</sup> Fritz 1982, S. 141 (Öffentliche Werkstätten).

<sup>1047</sup> Belting/Kruse 1994, S. 156 (Kruse).

<sup>1048</sup> Zur Legende vgl. L. Schütz: Godeberta von Noyon, in: Lcl Bd. 6, Sp. 415 mit Hinweis auf M. J. Friedländer: Von van Eyck bis Bruegel, Köln 1965, Abb. 32; zur Interpretation vgl. Steingraber 1966, S. 12; Schabacker 1972, S. 110f.

<sup>1049</sup> Fritz 1982, S. 44 u. 61, Kat. Nr. 1.

in zunehmendem Maße andere Goldschmiede für sich Arbeiten ließen, gehörten ebenso wie die Münzmeister zu den prominentesten Vertretern ihrer Zunft. Frankfurt, das 1356 durch die Goldene Bulle zum Ort der deutschen Königswahl bestimmt wurde und seit 1372 praktisch Reichsstadt war, hatte sich beispielsweise seit dem 13. Jahrhundert zu einem Messeplatz von europäischer Bedeutung entwickelt; 1240 wurde die erste Herbst- und 1330 die erste Frühjahrsmesse eröffnet.<sup>1050</sup> Die seitdem zweimal jährlich veranstaltete Verkaufsausstellung beeinträchtigte zunächst die Entfaltung einheimischer Leistungen, weshalb „bis ins 16. Jahrhundert hinein deutlich weniger Meister als in vergleichbaren Städten wie Nürnberg, Basel oder Hamburg im selben Zeitraum“ tätig waren. Demnach werden von Margrit Bauer für die Frankfurter Gold- und Silberschmiedekunst erst „die Zeitabschnitte vom späten 16. Jahrhundert bis zum Dreißigjährigem Krieg“, die erste Hälfte des 19. und der Anfang des 20. Jahrhunderts, als „besonders fruchtbare Perioden für dieses Kunsthandwerk“ angesehen. Dies Einschätzung erstaunt, weil die Frankfurter Goldschmiedekunst aufgrund der ungewöhnlichen Erhaltung umfangreichen Quellenmaterials, gekoppelt allerdings an eine überaus spärliche Erhaltung von Objekten, für den gleichen Zeitraum einen ausgesprochen Sonderfall darstellt. Ein Verzeichnis aller zwischen 1223-1556 tätiger Goldschmiede befindet sich als besonderer Schatz im Frankfurter Stadtarchiv. Unter den 159 aufgeführten Namen werden auch Münzmeister und Stempelschneider erwähnt, die „aus den Reihen der Goldschmiede hervorgingen.“<sup>1051</sup> Vorsichtig gesagt läßt sich nicht davon absehen, daß in Frankfurt schon seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sechs Goldschmiede namentlich bekannt sind und daß ihre Zahl auch im 14. Jahrhundert, so jedenfalls Fritz, „beträchtlich“ war: etwa 23 in der ersten und 52 in der zweiten Jahrhunderthälfte. Für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts sind mindestens 43 und für den Zeitraum von 1450-1520 rund 65 Goldschmiede nachweisbar.<sup>1052</sup> Dies bedeutet immerhin, daß 1511 nicht „lediglich“ 12 Meister tätig waren, sondern diese eine ungefähr 250jährige Kontinuität einer entsprechenden Anzahl von Werkstätten repräsentieren, die ausweislich der Schriftquellen und weniger Werke für die Stadt<sup>1053</sup>, den Adel<sup>1054</sup> und die Kirche<sup>1055</sup> gearbeitet haben. Darüber hinaus ließen sich Goldschmiede aus Straßburg, Speyer oder Würzburg sich in Frankfurt nieder.<sup>1056</sup> Frankfurter Goldschmiede nahmen ihrerseits Auswärtige in die Lehre

<sup>1050</sup> Weiterführend Kat. Brücke zwischen den Völkern - Zur Geschichte der Frankfurter Messe, hg. v. R. Koch, Frankfurt 1991.

<sup>1051</sup> Eine erste Goldschmiedeordnung, die regelte die Stempelung der Erzeugnisse mit Stadt- und Meistermarke, wurde 1511 sehr spät erlassen. Seitdem wurden im sogenannten Probierbuch der Frankfurter Goldschmiedezunft zunächst alle zwischen 1512 bis 1576 tätigen Meister chronologisch mit ihren zur Probe eingereichten Stücken aufgeführt; vgl. Bauer 1992 S. 103f. und 105, Anm. 2-5 mit Nachweis der Quellen.

<sup>1052</sup> Mit Nachweisen Fritz 1982, S. 328 (Frankfurt am Main).

<sup>1053</sup> Ebd. S. 26, 46, 55f., 67

<sup>1054</sup> Ebd. S. 55.

<sup>1055</sup> Ebd. Nr. 767, 768 und 772.

<sup>1056</sup> Ebd. S. 328.

auf, wie Hans Michelbach von 1498 bis 1503 Ludwig Schongauer aus Colmar<sup>1057</sup>; dies betrifft die „Wanderschaft“ der Goldschmiede und Künstler. Als wirtschaftlicher Anziehungspunkt durch Münze und Messe wurde Frankfurt *„von vielen auswärtigen Goldschmieden besucht“*, die ihren eigenen Bedarf auf der Verkaufsausstellung deckten:

*„Was es dort alles zu erwerben gab, lehrt ein Blick in das Einkaufsbüchlein der Nürnberg-Lübecker Großhandlung Mulich auf der Fastenmesse des Jahres 1495. Bemerkenswert ist für uns, daß die Firma Mulich erstaunlich viele fertige Goldschmiedearbeiten wie Ringe, Ketten, Heftlein, Kreuze, aber auch Becher und Scheuern verschiedener Größe von Händlern aus Nürnberg und Augsburg kaufte und nicht nur Rohmaterial wie Gold und Silber, Perlen und Edelsteine.“*

Im Juwelenhandel des 15. Jahrhundert „spielte“ Köln „ohne Frage“ die größte Rolle. Konkret soll die Familie Kessel am „erfolgreichsten“ gewesen sein. Bei dem als „jubilierre“ bezeichneten Goldschmied Wilhelm Kessel, nachweisbar zwischen 1464 bis 1491, der „jährlich“ die Frankfurter Messe besuchte, kauften etwa Friedrich III. und Maximilian für *„wahrhaft abenteuerlich hohe Summen“*. Da *„über diese fahrenden Kaufleute oder seßhaften Händler“* bislang *„sehr wenig bekannt geworden“* ist, steht in Frage, ob Stadt und Goldschmiedezunft in Köln den Verkauf durch fremde Händler lediglich duldeten, oder ob diese von den einheimischen Meistern nicht sogar unterstützt werden sollten. Die Münchner Goldschmiedezunft verordnete ihren Mitgliedern schon im 14. Jahrhundert, dem „gast“, dessen Ware „gerecht“ sei, beim Verkauf zu „raten“ und zu „helffen“.<sup>1058</sup> Mit der (unfreiwilligen) Zuwanderung auswärtiger Meister ist schließlich der frühneuzeitliche Aufstieg Frankfurts nach 1550 verbunden. Bauer brachte die Blüte *„in erster Linie“* mit den *„vielen Religionsflüchtlingen aus den Spanischen Niederlanden“* in Verbindung, mit denen sich die Formensprache des Internationalen Manierismus auch in der Goldschmiedekunst verbreitet hat (z.B. Hamburg, Nürnberg, Augsburg, München, Prag). An dieser Stelle steht jedoch das Frankfurter Verlagswesen der Goldschmiede im Mittelpunkt, dessen frühneuzeitlicher Aufschwung sich als Jahrhunderte alte Tradition eines Handelsplatzes erweist:

*„So stieg die Stadt zu einem Zentrum der Juweliere, das heißt der Händler von Gold- und Silberwaren und Edelsteinen auf, die ihrerseits wieder viele Gold- und Silberschmiede beschäftigten und somit auch dieses Gewerbe zur Blüte brachten.“*<sup>1059</sup>

---

<sup>1057</sup> Ebd. S. 42 (Abdruck des von der Stadt erwirkten Gesellenbriefs) u. 52.

<sup>1058</sup> Ebd. S. 50 mit vollständigem Zitat. Allerdings erlaubte man in München vor 1365 etwa auch das Versilbern und Vergolden von Kupfer, was in den Kölner Ordnungen des 14. Jahrhunderts, in Nürnberg 1464 von Ratsseite und Straßburg 1482 von der Zunft, strikt verboten wurde. Im Jahre 1400 wandte sich Köln diesbezüglich auch an Frankfurt, das die Herstellung kupferner vergoldeter Ringe verbieten sollte; ebd. S. 42f.

<sup>1059</sup> Das Meisterbuch verzeichnet um 1600 noch immer 22 aus Antwerpen und sechs aus anderen Brabanter Städten stammende Goldschmiede neben 24 einheimischen Meistern, was eine Vervielfachung der Werkstätten seit Jahrhundertbeginn bedeutet; Bauer 1992, S. 104.

Da die Verleger Mulich und Kessel keine Ausnahme sind, sondern eine kaufmännisch spezialisierte Berufsgruppe der Goldschmiede bezeichnen, konnte Fritz „Juweliere und Silberhändler“ schon für das Spätmittelalter herausheben und die Handelstätigkeit der Goldschmiede an zahlreichen Beispielen als europäisches, eng mit Kaufmannswesen und Bankentum verknüpftes Phänomen des 14. und 15. Jahrhunderts nachweisen: mit dem Inventar des aus Ulm stammenden Frankfurter Goldschmiedes Georg Duchenauer und dem Hinweis auf die Goldschmiede und Juweliere Johannes Kist und Bartholomäus Heidelberger für die Mainmetropole, mit den Rechnungsbüchern der Grafen von Tirol für das Jahr 1339, mit einem Vertrag zwischen Bonacorso di Vanni von Prato und Geri di Andrea von Pistoia von 1355 für ein gemeinsames Geschäft in Avignon, mit den Tresorrechnungen der Grafen von Holland von 1358 bis 1378, mit den vorbeugenden, aber dabei unterstützenden Maßnahmen in der Ordnung der Münchner Goldschmiede aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, mit der um 1400 aktiven Regensburger Großhandelsfirma Runtinger, mit einem Thorner Harnischhändler des Deutschen Ordens von 1405, dem Augsburger Benedikt Katzenlocher, der 1489 und 1502 an die Stadt Hall in Tirol lieferte, mit zahlreichen Kommissionsgeschäften aus dem Ende des 15. Jahrhunderts oder mit einer Straßburger Beschwerde von 1485 über Goldschmiede aus „*Basel, Nüwenberg, Fryburg, Hagenow, Baden, Pfortzheim, Wissenburg, Spyre, und Wurmsz*“.<sup>1060</sup>

Neben dem Hl. Eligius der Brügger Goldschmiede steht das zeitgenössische Brautpaar und blickt auf die Waage; daß es sich um ein Brautpaar handelt, belegen die Umarmung des Mannes und der Hochzeitsgürtel auf dem Tresen. Der Verkäufer hält den Ring in der Hand und schaut zur Frau, die ihrerseits auf die Waage zeigt. Im Spiegel ist ein freier Platz vor einer Häuserzeile sichtbar, die das Ladengeschäft in der Stadt lokalisiert. Der Falke der beiden elegant gekleideten Männer verweist nicht nur auf einen höfischen Kundenkreis, sondern auf eine Gott nicht wohlgefällige Lebensführung, die durch räuberisch erworbenen Luxus, Müßigang und Hochmut gekennzeichnet ist. Daß der Maler den Superbia-Gedanken veranschaulicht, belegt die Deckelfigur des Kristallzylindergefäßes über dem Spiegel, an der die Schatuelle mit den Ringrollen lehnt: der Pelikan als Humilitas-Sinnbild. Die Gefahr, die von einer lasterhaften Lebensführung ausgeht, wird am Spiegel selbst dargestellt. Zum einen weist er neben dem Kopf des Falken einen Wassertropfen auf, zum anderen hat er einen Sprung. Es ist kein reiner Spiegel, denn er zeigt den Abfall von Gott, der aus der Einschränkung der wechselseitigen Spiegelung von Gottes-Spiegel und Seelen-Spiegel resultiert. Im Gegensatz zu van Eycks älterer Arnolfinihochzeit von 1434 (London, National Gallery), oder zu Massys Geldwechsler in der Nachfolge, steht der Spiegel des Brügger Altarbildes schräg, weshalb sowohl der Betrachter außerhalb wie der Verkäufer mit den

<sup>1060</sup> Fritz 1982, S. 49-51 u. Anm 193-214 mit Nachweisen.

Kunden innerhalb des Ladens hineinsehen können. Indem sich Eligius dem Brautpaar zuwendet, wendet er sich allerdings vom Spiegel ab. Unter Berücksichtigung der realen Funktion eines Spiegels zur Überwachung des Ladens als Schutz vor Dieben wird die spirituelle Gefährdung zusätzlich noch alltagsweltlich verankert. Was Eligius nicht bemerkt, sehen indessen die Betrachter und vielleicht auch die Kundin. Beide werden zur Wachsamkeit aufgefordert, den Glauben gegen den Anflug von Superbia zu verteidigen. Die in Aussicht gestellte Belohnung bringt die Waage ins Bild. Sie befindet sich, ebenso wie der sündhaft verunreinigte Seelen-Spiegel, zwischen dem gespiegelten Paar auf der Straße und dem Brautpaar im Geschäft. Hier neigt sie sich zur gottgefälligen Lebensführung im Laden des Goldschmieds.<sup>1061</sup>

Belting/Kruse haben den Brügger Altar nach der Vorgabe Schabackers in die Ikonographie des halbfigurigen Kaufmannsbildes eingereiht, dessen Bildidee wahrscheinlich *„auf ein verlorenes Gemälde Jan van Eycks“* zurückgeht, das Marcanton Michiel Anfang des 16. Jahrhunderts bei Lampagnano in Mailand gesehen hat (*„ein Halbfigurenbild eines Herren, der mit einem Bankier Geschäfte macht, ... 1440 gemacht“*). Van Eyck gilt damit als Begründer der *„Gattung des Kaufmannsbildes, in der sich die Kaufleute bei der Ausübung ihres Berufes präsentieren. Es rechtfertigte bereits die Darstellung von Halbfiguren mit der Ladentheke und klingt noch bei Quentin Massys im Bild des Geldwechslers und seiner Frau nach.“*<sup>1062</sup> Das Gemälde des „Geldwechslers mit seiner Frau“ (Paris, Louvre) ist versteckt auf der Pergamentrolle im Regal über dem Kopf der Frau signiert und datiert: *„Quinten Matsys/ Schilder 1514.“* Im Nachlaßinventar von Peter Paul Rubens wird das Bild als *„Een portret van een koopman in juweelen, door Meester Quintinus“* bezeichnet (**Abb. 234**).<sup>1063</sup>

Ikonographisch *„nahm“* Massys *„das Zunftbild der Brügger Goldschmiede des Petrus Christus und das noch ältere, verlorengegangene Kaufmannsbild von Jan van Eyck zum Vorbild für eine Darstellung des Geldwechslers und seiner Frau.“* Hinter der Ladentheke bestimmt der Verlagsgoldschmied gerade den Materialwert von Münzen auf einer Handwaage, die er ausbalanciert. Seine Frau wendet den Blick von dem Stundenbuch, in dem sie blättert, auf das fragile Instrument in den Händen ihres Mannes. Die Trompe l’oeils auf der Ladentheke und die Stilleben im Regal hinter dem Kaufmannspaar *„zitiert der Maler aus Bildern der älteren Kollegen, für deren technische Perfektion er größte Bewunderung hegte.“* Die Miniatur des Stundenbuches *„erinnert sogar an eine noch ältere Stilstufe. Auch die portraithaften Figuren, die in die altmodischen Kostüme der Van-Eyck-Zeit gekleidet sind, rufen eine vergangene Epoche zurück.“* Ikonologisch und sozialgeschichtlich ist das Gemälde *„eine Hommage an die Kunst der ersten niederländischen Malergeneration und*

<sup>1061</sup> Haubl 1991, S. 562-564 u. Abb. VI f.

<sup>1062</sup> Schabacker 1972, S. 108f.; Belting/Kruse 1994, Kat. Nr. 53, S. 156f. (Kruse) und S. 29f. (Belting).

<sup>1063</sup> Dieser Inventareintrag unterstützt die Identifikation als Verlagsgoldschmied (Juwelenhändler).



*stellt zugleich die Kaufmannszunft dieser Zeit als vorbildlich dar. Damals, so lautet Massys' Botschaft an seine Zeitgenossen, war die 'Waage recht und die Gewichte gleich', wie es in der Rahmeninschrift hieß, und auch das aktive Leben des Gebets im rechten Verhältnis.*<sup>1064</sup>

Durch die Überlieferung einer originalen Inschrift scheint die von Bezaleel und Eligius doppelt begründete ethische Komponente des Berufsbildes eines Bankiers, Geldwechslers, Juwelenhändlers, Münzmeisters oder Goldschmieds, die der Umgang mit Edelmetallen verbindet, in Massys' Gemälde weiterhin deutlich hervor: „Statura justa et aequa sint pondera“ (Laßt die Waage recht und die Gewichte gleich sein). Im Leviticus 19, 36 steht am Ende der Gesetze zur Heiligung des täglichen Lebens entsprechend geschrieben:

*„Ihr sollt nicht unrecht handeln im Gericht, mit der Elle, mit Gewicht, mit Maß. Rechte Waage, rechtes Gewicht, rechter Scheffel und rechtes Maß sollen bei euch sein; ich bin der HERR, euer Gott, der euch aus Ägyptenland geführt hat, daß ihr alle meine Satzungen und alle meine Rechte haltet und tut; ich bin der HERR. (3 Mose 19, 35-37)*

Unter den verschiedenen Accessoires auf den Regalen fällt ein Apfel auf, der direkt über dem Münzwäger platziert ist. Im Umblättern einer Buchseite innehaltend blickt die Frau zu ihrem Mann; beider Oberkörper sind zum einen dem Betrachter frontal zugewendet, zum anderen einander zugeneigt. Dieser „*Eindruck einer Einheit der Verschiedenheit*“ wurde von Haubl auf das bürgerliche Ehemodell bezogen. *Die „Geschlechter sind funktional differenziert, aber gleichwertig einander komplementär verbunden. Der bürgerliche Mann repräsentiert die vita activa beruflicher Tätigkeit, seine Frau dagegen die vita contemplativa religiös-moralischer Erbauung.*<sup>1065</sup> Ein Geldwechsler hat die Aufgabe, Münzen verschiedener Herkunft nach Gewicht und Feingehalt an Edelmetall einzutauschen, um dafür zu sorgen, daß der Warenumschlag, insbesondere an internationalen Messeplätzen wie Antwerpen, reibungslos ablaufen konnte. Der Tauschakt Geld gegen Geld „*birgt gute Möglichkeiten für geschickte betrügerische Manipulationen, die nicht leicht zu entdecken sind.*“ Somit hängt die Gerechtigkeit maßgeblich von der Gewissenhaftigkeit des Geldwechslers ab; deshalb steht die Waage im Gleichgewicht und der Wechsler ist gerecht. Die Frau hält inne und blickt gespannt auf die Waage, denn es ist der Moment, in dem die Gerechtigkeit auf der Kippe steht und die Wiederholung des Sündenfalls lockt. Die Versuchung, Gottes Gesetz hochmütig zu brechen, besteht. Daran gemahnt der Apfel über dem Wechsler sowie seine Frau, die ihm als moralische Instanz „auf die Finger schaut“. Im nächsten Augenblick werden sie die Miniatur des Erbauungsbuches sehen. Das Bild Marias als „neue Eva“, mit der die Erbsünde getilgt wird. Auf dem Wechslerisch steht der Konvexspiegel neben der Miniatur, weil Maria seit dem 4. Jahrhundert als „speculum sine macula“ verherrlicht wird. Als „Spion der Außerbildlichkeit“ macht er die Welt außerhalb des

<sup>1064</sup> Belting/Kruse 1994, S. 156f. (Kruse).

<sup>1065</sup> Haubl 1991, Bd. 2, S. 556f.

Bildraumes im Bildraum sichtbar; etwa nach dem Vorbild der Arnolfini Hochzeit van Eycks oder, im berufsgeschichtlich ikonographischen Kontext, dem Eligiusaltar des Petrus Christus von 1449.<sup>1066</sup> Im Vergleich zeigt der Spiegel bei Massys ein Fensterkreuz mit zwei größeren, schlichten Flügeln unten sowie zwei prunkvoll verzierten Scheiben oben. Vor der rechten Fensterseite mit dem profanen Bürgerhaus im Hintergrund sitzt der lesende Kunde; links wird der Kirchturm sichtbar.<sup>1067</sup>

Dem Positivbild des Geldwechslers von Massys schließen sich in der niederländischen Malerei die zwischen um 1520 bis um 1550 entstandenen, über das negative Vorbild moralisierenden Berufsdarstellungen Marinus van Roymerswaeles (Reymerswaele) und Jan van Hemessens unmittelbar an.<sup>1068</sup> Das *„Ambiente eines mit Rechnungsbüchern, Münzen, Geldsäcken, Schreibgeräten, Briefen und diversen Wertgegenständen angefüllten Kontors ist als Handlungsort der Berufung des Zöllners Matthäus geläufig“*.<sup>1069</sup> Wie das Chaos von Reymerswaeles Notar (München, Alte Pinakothek) zu Rembrandts *„Geldwechsler“* (Berlin, SMPK, Gemäldegalerie) führt, so dienen die Berufungsbilder, von Jan Sanders van Hemessen bis zu Hendrick ter Brugghen, der Vermittlung christlicher Lebensweise im Beruf: *„Und da Jesus von dannen ging, sah er einen Menschen am Zoll sitzen, der hieß Matthäus; und sprach zu ihm: Folge mir! Und er stand auf und folgte ihm.“* (Matt. 9,9; vgl. Markus 2, 14 und Lukas 5, 27). In einer negativen Charakterisierung, die sich gleichermaßen auf die Geldwechslerbilder in der Nachfolge von Massys beziehen ließe und zugleich dessen moralisch-didaktische Reminiszenz an die Juwelenhändler oder Verleger des 15. Jahrhunderts erklärt, wie sie das Brügger Eligiusaltarbild überliefert, hat Cellini in der Einleitung seines Traktats über die Verlagsgoldschmiede geschrieben:

*„Ich spreche nicht von jenen Pfuschern, die dreist sich in allen acht Künsten versuchten und öfters von Leuten in Arbeit gesetzt sind, die das nicht ausgeben konnten und wollten, was eine gute Arbeit werth ist. Solche Pfuscher kommen mir vor, wie gewisse Krämer in den Flecken oder Anhängseln der Städte, wo sie den Bäcker und Speckhändler, den Apotheker und Kaufmann zugleich spielen, von jeder Ware nur ein Bischen führen, im Grunde aber gar nichts Gutes.“*<sup>1070</sup>

Es läßt sich eine sozial- und wirtschaftsgeschichtliche Einschätzung aus der Perspektive marxistischer Geschichtsschreibung anschließen, nach der die *„Herausbildung*

<sup>1066</sup> Ebd. S. 557ff. weiterführend zur Versittlichung des Bürgers durch seine Frau in Beziehung zur Minne als Motiv ritterlicher Selbstreflexion des 12. und 13. Jahrhunderts.

<sup>1067</sup> Ausführlich ebd. S. 564-567.

<sup>1068</sup> Insbesondere zu Massys und Reymerswaele vgl. K. P.F. Moxey: The criticism of avarice in sixteenth-century Netherlandish Painting, in: Netherlandish Mannerism, Symposiumsband hg. v. G. Cavalli-Björkman, Stockholm 1985 (= Nationalmusei Skriftserie N. S. 4), S. 21-34 m. Abb. u. Lit.

<sup>1069</sup> Kathke 1997, S. 106f.

<sup>1070</sup> Cellini/Brinckmann 1568, S. 45.

*kapitalistischer Produktionsformen“ und das „Wirksamwerden des kapitalistischen Konkurrenzkampfes“ das ursprüngliche Zunftideal einer gleichmäßigen Förderung aller Meister bereits seit dem 15. Jahrhundert „durchlöchert und eine tiefgreifende Veränderung der mittelalterlichen Klassenstruktur eingeleitet“ hat. Die reichsten Zunftmeister „schlossen sich mit den Vertretern des Handels- und Wucherkapitals zu sogenannten Verlegern zusammen, in deren Auftrag verarmte, in Anhängigkeit geratene Zunftkollegen und Gesellen in eigenen Werkstatt- oder Wohnräumen schlecht bezahlte Lohnarbeit leisten mußten. Wurden diese frühen Unternehmer zu Gliedern der sich ganz allmählich entwickelnden Bourgeoisie, so bildeten jene ruinierten Kleinmeister eine der sozialen Gruppen, aus denen das Vorproletariat hervorging.“ Im Flugblatt „Klagrede dreier Handwerksmänner“ ließ Hans Sachs schon um 1530 einen der Meister ganz entsprechend sagen:*

*„Ich leid groß Not,  
Im Haus hab ich kein Bissen Brot,  
Mein Handwerk leit darnieder gar;  
Das hat gewähret etlich Jahr,  
Und hab eingebüßt Gut und Hab,  
Daß ich schier geh am Bettelstab.  
So ich jetzt mach mit mein Gesind  
Ein Arbeit lustig, rund und gschwind  
Und lauf damit zu eim Kaufmann,  
Der weiß dann, daß ich Geld muß han.  
So dringt und zwingt er mich so arg,  
Bis er saugt aus den Bein‘ das Mark!  
Beck, Metzger wölln bezahlet sein,  
Desgleichen die Ehhalften mein;  
So ich dann rechne den Gewinn,  
So geht die Hauptsumm gar dahin,  
Daß ich weiß weder ein noch aus  
Und muß auch gar lassen von Haus.  
Deshalb so rat, wo soll ich naus?“<sup>1071</sup>*

Der Händler von Massys hat die Nachfolge Christi aus eigenen Stücken als Grundethos für seinen Beruf gewählt.<sup>1072</sup> Da Rubens' Nachlaßinventar zudem von einem Juwelenhändler spricht, hat es einiges für sich, in dem Mann ebenfalls einen Goldschmied zu sehen, dessen

---

<sup>1071</sup> Selbst im „goldenen Nürnberg“ besaß nur noch ein relativ geringer Teil des Handwerks „wirklich einen ‘goldenen Boden’.“ Nach Brandl/Creutzburg 1973, S. 24f. ohne Nachweise.

<sup>1072</sup> Er vertritt also den ehrlichen Kaufmann und nicht den Wucherer nach Maßgabe Cellinis.

Berufsbild sich nicht durch die Produktionsbedingungen, sondern über Warenangebot und Handelsgüter definiert. Die „Accessoires“ auf dem Tisch vor dem Paar (Kristallpokal, Papierrolle mit Ringen, schwarzes Samttuch mit Perlen, ein Haufen Goldmünzen, eine geöffnete Gewichtskapsel und Gewichte) finden sich auch auf dem Eligiusbild von Petrus Christus. Vor jeder versteckten Symbolik macht der Spiegel auf dem Tresen deutlich<sup>1073</sup>, daß der Schauplatz ein öffentlicher Laden ist, der jeweils hinter dem Händler durch eine Tür (mit der Werkstatt?) und im Rücken des Betrachters bzw. Kunden mit der Straße verbunden ist. Während der Betrachter bei Massys an die Stelle des Kunden tritt, zeigt eine Zeichnung von Pieter Coecke van Aelst, die nach seiner Türkeireise 1533 entstanden und Massys eng verpflichtet ist, einen größeren Ausschnitt der „Geldwechslerstube“ (Wien, Albertina). Ein Kunde mit Wanderstab sitzt nunmehr am Wechseltisch (**Abb. 235**). Der Konvexspiegel ist in dieser Funktion überflüssig und hängt zwischen Tür und Fenster an der Wand. Die Richtung seines Spiegelbildes entspricht der Blickrichtung, seine Form und Position dem Kopf („Gesicht“) des Kunden.<sup>1074</sup> Abgesehen vom Warenangebot bleiben Gewichte und Waage, bei Massys ein zweites Exemplar über der rechten Schulter des „Wechslers“, die einzigen Werkzeuge. Eine formal übereinstimmende Gewichtskapsel steht auf der Mauer im rechten Bildvordergrund bei Niklaus Manuel. Die Fluchtlinie führt dort zum Verkaufsregal am Ende der Werkbank zwischen Meister und Geselle, wo auf dem unteren Boden ebenfalls ein Kristallzylindergefäß steht; gemeinsam ist zudem die Betonung von steinbesetzten Ringen, die bei Niklaus Manuel als Meisterstück identifizierbar sind. Die Ringrolle liegt bei Massys auf dem Tisch in der Fluchtlinie zwischen Kristallgefäß und, dabei in unmittelbarer räumlicher Nähe, der agierenden rechten Hand. Bei Petrus Christus lehnt eine rot ausgekleidete schwarze Schachtel mit drei Ringrollen am Kristallgefäß auf dem Warentisch zur Linken des Goldschmieds, der zudem gerade einen Ring verkauft. Das Siegel der Kölner Goldschmiede von 1396 zeigt ein entsprechendes Wappenschild mit einem steinbesetzten Ring zwischen drei Pokalen und von drei Kronen überfangen als Meisterstück der Goldschmiede.<sup>1075</sup> Ausgehend von Brügge sind Ringe und Ringrollen ein ausgesprochen sicheres Attribut für einen Goldschmied; dies läßt sich am Goldschmiedeportrait weiter verfolgen.

Hier läßt sich ein weiterer Hinweis anführen, der die Waage nicht nur mit dem Beruf des Goldschmieds oder des Kaufmanns, sondern auch mit der Ikonographie des sitzenden Schmiedes verbindet. Diesbezüglich war schon von der Relieffigur eines römischen Goldschlägers (Aurifex bractearius) die Rede (**Abb. 101**). Seine Gestalt wird von einer

<sup>1073</sup> Schabacker 1972, S. 110-13 im Vergleich zur Arnolfini-Hochzeit van Eycks (1434), zu Campins Werl-Altar (1438) und zu Massys.

<sup>1074</sup> G. Marlier: La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost, Brüssel 1966, S. 295f., Fig. 236 („Der Geldwechsler und seine Frau“).

<sup>1075</sup> Cherry 1992, Abb. 62: Wachsabdruck vom Wappensiegel der Kölner Goldschmiede von 1396. Der Ring erweist sich als wichtiges Meisterstück zur Identifikation von Goldschmiedeporraits.

bedeutungsperspektivisch monumentalen Waage überfangen, die als filigrane „statera auraria“ oder „statera aurificis“ (Goldwaage) bei Roger/Theophilus mehrfach Erwähnung findet und zum Handwerkszeug des Goldschmieds gehört; dies weisen archäologische Funde aus merowingischer und karolingischer Zeit schon früh nach (**Abb 3a u. 4**).<sup>1076</sup> Demnach zeigt Massys einen Goldschmied. Bücher, Zettel, Dokumentenmappe und Federkielhalter an und auf den rückseitigen Regalböden weisen auf das Oberhaupt einer größeren Werkstatt, einen Verlagsgoldschmied und das Berufsbild eines Kaufmanns hin. Konsequentermaßen veranschaulichen die frühen Berufsdarstellungen von Jan van Eyck, Petrus Christus, Quentin Massys und Pieter Coecke die Tätigkeit von Verlagsgoldschmieden, die auch im Umgang mit den kostbaren und vielfältigen Rohstoffen geschult waren. Wegen des begrenzten Warenspektrums und ihres haptischen Umgangs mit Geldstücken rücken sie zugleich in die Nähe von Geldwechslern und Münzmeistern, die häufig aus den Reihen der Goldschmiede stammten.

Schabacker führte die Ikonographie des Brügger Altarbildes über das verschollene Bankiersbild van Eycks auf eine ältere Tradition von Pilgerzeichen zurück. Die frühesten erhaltenen Exemplare stammen vom Anfang des 14. Jahrhunderts; sie zeigen den sitzend schmiedenden Eligius und sind als direkte Vorläufer (!) des Wiener Siegels von 1366/67 anzusehen (**Abb. 109**).<sup>1077</sup> Schabacker legte darüber hinaus die Identifikation der Eligiusfigur des Petrus Christus als Münzmeister oder Geldwechsler nahe. Sie leitet sich aus den drei Münzhaufen ab, die zwischen dem Gewichtssatz und dem Spiegel auf dem Arbeitstisch liegen. Dabei wird abermals eine berufsgeschichtliche Nähe zwischen Münze und Goldschmieden sichtbar, die in Köln schon um 1200 in der Gründungszeit des städtischen Handwerks faßbar war:

*„While these may allude to Eloy’s tenure as Clotaire II’s mintmaster, they appear, from the numismatic standpoint, to be of three distinct types, all of which were in use in the mid-fifteenth century: Mainz florins, ‘angels’ minted for Henry VI’s French dominions and ‘ryders’ minted by Duke Philip the Good. Under the strict currency laws in effect in Burgundian lands at the time, though, German, English and other foreign moneys did not circulate freely but had to be changed into coin of the realm, and it is therefore quite possible that their presence in Eloy’s shop is a reference to Bruges’ money changers, who were in turn subordinate to the goldsmiths and to whose guild they belonged.“*<sup>1078</sup>

<sup>1076</sup> Zum Relief Theophilus/Stromer 1984, S. 73 (Buch 3, Kap. XII: zum Abwiegen des zu verarbeitenden Goldes) u. Anm. 12, S. 292. Zur weiteren Erwähnung der Goldwaage bei Theophilus vgl. S. 86, 88 u. 89 (Buch 3, Kap. XXV-XXVII: zur Zubereitung der Vergoldungsmasse) sowie S. 100 (Buch 3, Kap. L: „Die Anfertigung des goldenen Kelches“).

<sup>1077</sup> Schabacker 1972, S. 109 u. Abb. 5-7.

<sup>1078</sup> Ebd. S. 108 m. Nachweis.

Ein zu Petrus Christus, Quentin Massys und Niklaus Manuel formal entsprechender Gewichtssatz, zwischen 1557-69 von dem Nürnberger Rotschmiedemeister Hans Feihl aus Messing gefertigt (New York, Sammlung Ruth Blumka)<sup>1079</sup>, hat sich ebenso erhalten, wie eine silbervergoldete Waage mit beidseitig bemalten Holzetui (Nürnberg, GNM).<sup>1080</sup> Das 1497 in Nürnberg angefertigte Stück gilt *„als älteste aus dem Mittelalter überkommene Gold- und Edelsteinwaage“* und stammt aus dem Besitz Hans Harsdorfers (gest. 1511), der seit 1481 mit Margarethe Nützel, der Tochter des Vordersten Losungers und Schultheißen Gabriel Nützel verheiratet war (**Abb. 236a/b**). Beider Wappen befindet sich, getragen von zwei Landsknechten, auf der bemalten inneren Deckelseite des Etuis. Harsdorfer war Besitzer der Kupferschmelzhütte zu Enzensberg bei Nürnberg sowie von Silberbergwerken in Böhmen. Er gehörte *„zu jener kleinen Gruppe von Unternehmern und Bankiers, die kraft besonderer Kenntnisse und beträchtlichen Vermögens wichtige Positionen in der Finanzverwaltung des Reiches, einzelner Territorien sowie der Reichsstadt Nürnberg einnahmen.“* Unter König Ladislaus II. stieg er zum Obersten Münzmeister des Königreiches Böhmen auf. Von 1496 bis 1499 übte er dieses Amt aus, mit dem *„nicht nur die Organisation des Münzwesens, sondern auch die Oberaufsicht über sämtliche Bergwerke in Böhmen verbunden war.“* Ab 1497 war er auch Oberster Münzmeister in Nürnberg, *„wo er sich 1499 endgültig niederließ und im Laufe der Zeit verschiedene hohe Ämter der Städtischen Verwaltung innehatte. Vor allem diente er der Stadt in diplomatischen Diensten und als Münz- und Währungssachverständiger in Verhandlungen mit auswärtigen Fürsten.“*<sup>1081</sup> Auch die Außenseite des Holzetuis ist mit einem bemalten Papier beklebt, auf dem zwei Wilde Männer vor dunkelgrünem Rankengrund abgebildet sind, die sich mit Schwertern bekämpfen. Unterhalb der Szene befindet sich über dem silbernen Schloß ein kleines rechteckiges Feld mit der goldenen Jahreszahl 1.4.9.7. Die „Harsdorfsche Gold- und Edelsteinwaage“ entstand demnach in jenem Zeitraum, als Harsdorfer Oberster Münzmeister des Böhmisches Königs war und noch genauer in jenem Jahr, in dem er auch zum Obersten Münzmeister der Stadt Nürnberg ernannt wurde. Auf der silbernen Pinzette, die zur Aufnahme der Gewichte diente, ist auf beiden Seiten in gotischer Minuskelinschrift ein im Mittelalter als Schutzformel gegen Gefahren auf Reisen beliebtes und häufig auch auf Fingerringen eingraviertes Zitat nach Lukas 4, 30 angebracht: „Jhs + Autem + Transsiens + Permedium + Illorum + Ibat“ (Aber er ging mitten durch sie hinweg). Auf der anderen Seite ist zu lesen: „Xpvs (Jesus) + vincit + Xstvs + Regnat + Xstvs + Imperat +“. <sup>1082</sup> So steht es seit 1198-1218 (Otto IV.) auch auf der Parierstange des Reichsschwert der Reichskleinodien:

<sup>1079</sup> Vgl. Kat. Nürnberg 1986, Kat. Nr. 238, S. 429f. (Timothy Husband) m. Abb.: Gewichtssatz im Gesamtgewicht von 15kg aus Gehäuse (7,6 kg) und zehn Gewichten (14,5 bis 3.600g).

<sup>1080</sup> Vgl. ausführlich Kohlhaussen 1968, Nr. 340, S. 280f. u. Abb. 420-22 und die Erwähnung bei Cherry 1992, S. 58f. m. Abb. 65.

<sup>1081</sup> Kat. Nürnberg 1986, Kat. Nr. 77, S. 218f. (Rainer Kahsnitz) m. Abb. u. Lit.

<sup>1082</sup> Zitiert nach Kohlhaussen 1968, Kat. Nr. 340; vgl. Kat. Nürnberg 1986, Kat. Nr. 77, hier S. 218.

„CHRISTVS VINCIT : CHRISTVS REIGNAT : CHRST (VS) IMPERAT.“ (Christus siegt, Christus regiert, Christus herrscht.)<sup>1083</sup> Auf dem Gurt für das Reichsschwert, einer sizilianischen Arbeit des 12./ 13. Jahrhunderts, ist ganz ähnlich eingewebt: „CRISTVS RIEHGNAT CHRISTVS INQPARAT DEVS“ (Christus regiert - Christus herrscht - Gott).<sup>1084</sup> Was dem heiligen Idealtypen von Petrus Christus und Niklaus Manuel immanent ist, sprach für die Profanfigur von Massys, ganz ähnlich Prudentia bei Heemskerck, der Herr:

*„Rechte Waage, rechtes Gewicht, rechter Scheffel und rechtes Maß sollen bei euch sein“ (3. Mose 19, 35-37)*

Bei Petrus Christus, Massys und Manuel hebt ein kostbares Kristallgefäß die ethische Berufsauffassung der Goldschmiede ebenfalls exemplarisch und deutlich hervor, denn *„Bergkristall war wegen seiner Klarheit im Mittelalter als Sinnbild unbefleckter Reinheit und als Mariensymbol hochgeschätzt.“*<sup>1085</sup> Durch *„den Geist des Verstandes“* (Theophilus) besitzen die Goldschmiede mit der Waage das Wissen, *„nach welcher Vorschrift, in welcher Mannigfaltigkeit und Abmessung“* sie arbeiten sollen. Erich Steingraber schrieb zum Brügger Eligius: *„Das ‘Auf-die-Goldwaage-Legen’ erfordert Ruhe, Konzentration und Genauigkeit.“*<sup>1086</sup>

Unabhängig davon erwähnte er die *„hochempfindliche Goldwaage“* des Münzmeister, *„wie sie auch bei Apothekern und Geldwechslern üblich war.“*<sup>1087</sup>

---

<sup>1083</sup> Kat. Schatzkammer <sup>2</sup>1991, Kat. Nr. 160, S. 170f. (Helmut Trnek) m. Lit.; P. E. Schramm: Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit: 751-1190, München 1983 (1928), Nr. 160; H. Fillitz: Die Schatzkammer in Wien. Symbole abendländischen Kaisertums, Salzburg/ Wien 1986, Nr. 3.

<sup>1084</sup> Kat. Schatzkammer <sup>2</sup>1991, Kat. Nr. 149, S. 145 (Rotraud Bauer) m. Lit.

<sup>1085</sup> Kohlhaussen 1968, S. 142 (Bergkristall).

<sup>1086</sup> Steingraber 1966, S. 11f. u. Tf. 1.

<sup>1087</sup> Ebd. S. 80 u. Abb. 18.

## 7. Die Profanisierung und Spezialisierung der Eligius-Werkstatt

Die Darstellung des am Amboß arbeitenden Eligius, die auf Pilgerzeichen und Zunftsiegeln des 14. Jahrhunderts zuerst begegnet, wurde spätestens im 15. Jahrhundert „durch die Wiedergabe der ihn umgebenden Arbeitsstätte“ zum Bildtyp des „Heiligen Eligius in der Werkstatt“ erweitert. Für die illustrierte Geschichte des Künstlers hat Etzdorf folgende Feststellung getroffen. Die Wiedergabe von „Eligiuswerkstätten“ ermöglichte es „den Kupferstechern und Holzschneidern, die ja zumeist Goldschmiede sind, (...) ihre eigene Umgebung wiederzugeben. Und so gibt in der Tat die älteste Darstellung eines Innenraumes in der Graphik, ein Stich des Bileam-Meisters, eine Goldschmiedewerkstatt wieder.“<sup>1088</sup> Als Zeichner (Entwurf) und Stecher (Ausführung) waren Goldschmiede, die als die „Erfinder des Kupferstichs angesehen werden müssen“, noch zu Beginn der Neuzeit oftmals ein und dieselbe Person.<sup>1089</sup> In der Werkstatt des Bileam-Meisters (Meister des Bileam/ Balaam bzw. Meister des Hl. Eligius) liegen die Werkzeuge bereit, die auch der Stecher der Druckvorlage des Blattes benutzt hat; es steht zu vermuten, daß der vermutlich am Oberrhein tätige Meister ein früher, auf den Kupferstich spezialisierter Goldschmied gewesen ist (**Abb. 237**). Unter anderem deshalb wird die Genese des Kupferstichs, die im südwestdeutschen Rheingebiet spätestens um 1430 beginnt<sup>1090</sup>, aus der Goldschmiedekunst begründet, für die schon das Lehrbuch des Theophilus die Werkzeuge beschreibt:

*„Burin technique had been developed initially by goldsmiths, who employed the tool for incising patterns and figure designs on metalwork. Goldsmithery with engraved designs was most widely practiced in Germany, although it was also being done in France and Italy by the later Middle Ages. Engraving in metal was a specialised skill, and the preeminence of German craftsmen in the use of this technique was no doubt significant for the fact that intaglio printmaking emerged first along the Rhine.“*<sup>1091</sup>

Ikonographisch stellte Fritz fest, daß die Darstellung des Heiligen durch den Bileam-Meister seitenverkehrt mit der des Breslauer Siegels verwandt ist (**Abb. 28**).<sup>1092</sup> Ungewöhnlich am Stich ist das Chaos, das den thronenden Bischof umgibt, der am Amboß ruhig und

<sup>1088</sup> Etzdorf 1956, S. 32, Abb. 10 u. Kat. Nr. 72.

<sup>1089</sup> Forssman 1992, S. 13 weist für Deutschland auf den Künstler-Goldschmied Schongauer als „bekanntestes Beispiel für die Personalunion“ oder den Entwerfer bzw. „Erfinder“ Paulus Flindt hin. Zur Übersicht über die bekanntesten internationalen Beispiele von frühneuzeitlichen Goldschmiede-Entwürfen vgl. Hayward 1976, Tf. 9ff.

<sup>1090</sup> Vgl. Landau/Parshall 1994, S. 1f. m. Abb. und grundlegend Fritz 1966.

<sup>1091</sup> Landau/Parshall 1994, S. 26. Zur technischen Entwicklung des Metallschneidens (Gravur) vgl. Fritz 1966, S. 383-86

<sup>1092</sup> Fritz 1982, S. 44, Kat. Nr. 7.



konzentriert eine Kelchcuppa treibt.<sup>1093</sup> Die Beschreibung und Erklärung Etzdorfs lautete 1956:

*„Ein zweiter Geselle ist von seinem Platz am Tisch aufgesprungen, ohne sich die Mühe zu machen, seinen dreibeinigen Hocker aufzuheben, der umgefallen neben dem Tische liegt. Wir sehen diesen Gesellen in der linken Bildhälfte beim Drahtziehen. (...) Allerlei Getier bevölkert noch den Raum, es ist jedoch anzunehmen, daß diese Vielzahl für die Werkstätten jener Zeit typisch war. Besonders der Affe auf dem linken Fensterbrett sitzt sicher dort, weil es dem Stecher Freude machte, das exotische Tier in seiner typischen Bewegung wiederzugeben und gleichzeitig einem gewissen horror vacui zu begegnen.“*<sup>1094</sup>

Ausgehend von der Figur des Heiligen, der die vertikale Mittelachse des Bildes besetzt, schrieb Cherry 1992:

*„Everything around him is marked by disorder caused by the intrusion of folly. Birds copulate, dogs howl, a stool and shoe are upside down, a monkey sits on the window and a young girl wields a hammer with mighty force. Whatever the exact meaning of the iconography of this engraving, it provides a very different and possibly more realistic impression of the medieval goldsmith's workshop than the painting by Manuel.“*<sup>1095</sup>

Ohne hier eine tiefgreifende Erklärung vornehmen zu wollen, was mit dem Affen durchaus möglich wäre, wurde mit der Sozialgeschichte des städtischen Handwerks auch für die Goldschmiede nicht nur auf die „Klassenkämpfe zwischen Patriziat und Handwerk“ (1476 Augsburg, 1481/82 Köln, 1483 Hamburg), sondern auch auf „Klassenkämpfe zwischen Meister und Gesellen“ hingewiesen, die zur Entstehungszeit des Blattes ihren Höhepunkt erlebten. Im Gegensatz zu den anderen Städten blieben die Bemühungen der Handwerker in Nürnberg, nach Schade *„der größten und bedeutendsten Handelsstadt des 15. und 16. Jahrhunderts“*, ohne Erfolg. Mit einer für die ganze deutsche Goldschmiedekunst der Renaissance gewichtigen und bekannten Ausnahme. Lediglich die Goldschmiede durften als einziges Handwerk seit 1543 einen Vertreter in den Kleinen Rat, der das regierende und herrschende Organ der Stadt war, entsenden.<sup>1096</sup> Schon 1410 wollten die Gesellen der

---

<sup>1093</sup> Leider läßt sich nur vermuten, daß der Bileam-Meister ein spezialisierter Goldschmied gewesen ist.

<sup>1094</sup> Etzdorf 1956, S. 32 u. Abb. 10.

<sup>1095</sup> Cherry 1992, S. 26.

<sup>1096</sup> Zur Rolle der Zünfte und die Organisation des Goldschmiedehandwerks allgemein Schade 1974, S. 126-37, hier S. 127 sowie Fritz 1982, S. 37-58; zu Nürnberg ausführlich Schürer 1985. In der Kunstgeschichte, die sich mit „Malerei als Thema der Malerei“ beschäftigt, spielt die Bindung des Malers an die Zünfte keine Rolle, obwohl sie historisch nachweisbar ist. Umgekehrt wird der Zunftverband ganz selbstverständlich als Makel des Goldschmieds verstanden. Die Spezialliteratur zieht sich umgekehrt gerne auf das Kunsthandwerk zurück; ein Vergleich zur Organisation von Malern, Bildhauern oder Architekten findet hier wie da nicht statt.

Nürnberger Goldschmiedemeister das Fest des Eligius gemeinsam begehen, aber der Rat ordnete an, *„daz sie fürbas nicht mer tun und das unterwegs lassen sullen und sullen weder kerzen noch licht besonders haben und auch keinen tanz noch mahl und ob sie das überfüren, so woll man sie darumb püssen und strafen.“* Nach jahrhundertlangem Kampf gegen Meister und Patriziat trat erst 1673 eine Gesellenordnung in Kraft.<sup>1097</sup> Abgesehen von der Gegenüberstellung eines folgsamen und eines ungehörigen Gesellen steht das Blatt des Bileam-Meisters nach Etzdorf am *„Übergang zwischen dem Devotionsbild für den Heiligen Patron und der Abbildung einer profanen Werkstatt. (...) Beide Darstellungsmomente, Heiliger und Werkstatt, halten sich in ihrer Bedeutung die Waage.“* Obwohl die Identifizierung eines Heiligen in der folgenden Zeit bei fehlendem Nimbus nicht immer möglich sei, ist eine *„profane Werkstattdarstellung nicht vor 1500 denkbar“*, deren Entstehung dann mit dem zunehmenden Selbstbewußtsein des Handwerkerstandes erklärt wird. Deutet, etwa beim Wiener Siegel oder auch den später angeführten Nürnberger Hausbuchillustrationen, zunächst allein der Amboß in Verbindung mit der Tätigkeit des Schmiedens eine Werkstatt an, so erweiterte sich allmählich der Raum und *„wir bekommen Einblick in die Goldschmiedewerkstatt mit all ihren Einzelheiten. Auf dem Stich des Bileam Meisters sehen wir zum ersten Mal die Umgebung, in der die Goldschmiede um die Mitte des 15. Jahrhunderts ihre Arbeit verrichten.“* Allerdings ist dieses Bild demnach *„noch keine rein profane Werkstattdarstellung, denn der Heilige Eligius sitzt in der Mitte des Raumes auf einem Thron.“*<sup>1098</sup> Nach der Stadtrechtsverleihung durch Rudolf von Habsburg im Jahre 1274 wurde Ulm zur führenden schwäbischen Reichsstadt neben Augsburg. Die älteste Ordnung der Ulmer Goldschmiede soll von 1364 stammen, eine weitere entstand 1394 und wurde den Eßlingern noch 1490 als Vorbild gesandt. Von 1390 bis 1525 ist die stattliche Anzahl von 139 Goldschmieden bekannt; u.a. durch Zunftmeister- oder Lehrlingsbücher.<sup>1099</sup> Ebenso wie das Goldschmiedewappenbuch (Ulm, Stadtarchiv) ist die Zunftlade der Ulmer Goldschmiede (Ulmer Museum), die 1668 und 1747 erneuert wurde, auch in ihrem figürlichen Bildschmuck eine wichtige Quelle.<sup>1100</sup> Der 1501 datierte Mittelteil zeigt, flankiert von je sechs Reihen mit je zehn, insgesamt also 120 Wappen bzw. Meistermarken, und gerahmt von einer Säulenarkatur, das zeitgenössische Werkstattgeschäft eines Goldschmieds mit offenem Verkaufstresen zur Straße (**Abb. 238a/b**).<sup>1101</sup> Im linken Bildvordergrund schmiedet der Hl. Eligius. In der Amtstracht eines Bischofs hat er den Hammer in seiner Rechten zum Schlag

<sup>1097</sup> Mutschelknaus 1928, S. 74; Schade 1974, S. 127.

<sup>1098</sup> Etzdorf 1956, S. 32.

<sup>1099</sup> Fritz 1982, S. 338 (Ulm).

<sup>1100</sup> Ribbert 1992, S. 145f.; weiterführend A. Häberle: Die Goldschmiede zu Ulm, Ulm 1934 (= Ulmer Schriften zur Kunstgeschichte 10); G. Jasbar/V. Pröstler/M. Ribbert: Goldschmiedekunst in Ulm, Ulm 1990 (= Kataloge des Ulmer Museums IV).

<sup>1101</sup> Kat. Schätze 1992, Abb. 76, S. 147.

erhoben, um einen Becher auf dem Amboß zu treiben.<sup>1102</sup> Die Figur ließe sich somit etwa vom Siegel der Wiener Goldschmiedezunft von 1366/67 als dem ältesten Beispiel des Hl. Eligius in Profilgestalt des sitzenden Schmiedes herleiten, das sich mit einer konkreten Zunft in Verbindung bringen läßt (**Abb. 27**). Im Auftrage der Berner Lux- und Loyer-Bruderschaft, einer religiösen Vereinigung der Maler, Goldschmiede und anderer Künstler, malte Niklaus Manuel zwei Flügel eines Altares, der 1515 in der Predigerkirche zur Aufstellung kam (Bern, Kunstmuseum).<sup>1103</sup> Ein Altarflügel zeigt den die Madonna malenden Evangelisten Lukas, der andere den Hl. Eligius (**Abb. 239a**). Dieser sitzt als Goldschmied in Laientracht am Amboß und schmiedet einen Kelch (**Abb. 239b**). Der ältere, dem Heiligen rechts hinter der Werkbank gegenüber sitzende Meister arbeitet an einem Ring; der jüngere Nachbar ist mit einem Siegel beschäftigt. Fritz stellte fest, daß die *„Tätigkeit des hl. Eligius und seiner beiden Gehilfen“* die *„drei Aufgaben für das von den Zünften der meisten Städte geforderte Meisterstück“* illustrieren, wogegen es seit dieser Zeit Städte gab, *„in denen statt des Kelches ein Trinkgeschirr gefordert wurde (etwa Krakau 1502, Passau 1516, Iglau 1517).“* In Nürnberg begnügte man sich 1515 zunächst mit einer *„agleyplum von silber“* (Pokal in Akeleiform) und einem *„ring von gold mit einem versazten Stein“*, zu dem wenig später auch das Mustersiegel hinzutrat.<sup>1104</sup> Differenzierter als Fritz verglich Cherry das Altarbild mit dem Blatt des „Master of Balaam“, das *„St Eligius in his own workshop“* zeigt, wogegen Niklaus Manuel *„St Eligius as a visitor to another goldsmith's workshop“* mit Meister, Geselle und Lehrling vorstellt.<sup>1105</sup> Die Abbildung der Meisterstücke, vorzugsweise des Kelchs, der zugleich das Attribut des hl. Eligius in der kanonischen Heiligenikonographie ist, erweist sich als charakteristisch für die erhaltenen mittelalterlichen Siegel. Die Eligiusdarstellung von Niklaus Manuel führt die am Amboß sitzende und einen Kelch schmiedende Figur des Heiligen vor, wie sie von einigen Goldschmiedezünften *„als Motiv für ihre Siegel“* gewählt wurde.<sup>1106</sup> Mit anderen Worten: der Maler griff bei der Anlage seiner Altartafel, konkret bei der Figur des Heiligen, bewußt auf die Siegelikonographie und deren Tradition zurück. Als Etzdorf schließlich die Vorgänger des Siegeltyps ausfindig machte *„und ihn somit in eine fortlaufende Linie bildlicher Gestaltung“* ausgehend von antiken Hephaistos- und Vulkandarstellungen eingliederte, da lieferte sie zugleich die ikonographische Entwicklungs- und berufssymbolische Bedeutungslinie, die wahlweise und mit den Goldschmieden selbst in der frühneuzeitlichen Graphik oder, in deren Auftrag, in der Malerei mündet. Manuel schafft

<sup>1102</sup> In dieser Zeit soll mit dem Behaim-Codex 1505 die erste rein profane Goldschmiedewerkstatt entstehen, von der oben noch die Rede ist; vgl. Abb. 248.

<sup>1103</sup> Fritz 1982, S. 44 (Bilder des hl. Eligius), S. 61 (Blick in Goldschmiedewerkstätten) u. Kat. Nr. I; M. Mollwo: Beiträge zur Geschichte der Berner Goldschmiedekunst, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern, Bd. XXVII (1948), S. 5ff. hier S. 29; Etzdorf 1956, S. 33f. u. Kat. Nr. 75; Kat. Niklaus Manuel Deutsch, Maler, Dichter, Staatsmann, Bern 1979, Nr. 69; Cherry 1992, S. 24f. u. Abb. 21.

<sup>1104</sup> Fritz 1982, S. 61f. (Meisterstücke).

<sup>1105</sup> Cherry 1992, S. 26, Abb. 22.

in seinem Gemälde eine Synthese aus profaner Werkstattdarstellung und Heiligenbild. Mit der Ausstattung der Werkstatt, die das Altarbild zu „*one of the most informative illustrations of the medieval goldsmiths at work*“ macht, wies Cherry darauf hin, daß kaum ein Unterschied in ihrer Anlage und im Gebrauch der Werkzeuge im Vergleich zu einer mutmaßlich Pariser Werkstatt am Ende des 12. Jahrhundert festzustellen sei, was eine zeitgenössische Beschreibung des in Paris lehrenden Engländers Alexander Neckham (1157-1217) bestätigt, der im Detail sogar die Hasenpfote neben dem Gewichtssatz erwähnt.<sup>1107</sup> In der Tradition des Bileam-Meisters zeigt darüber hinaus auch das Gemälde von Niklaus Manuel unter den Werkzeugen „*burin and stylus*“ (auch „*drypoint*“), also die Hauptwerkzeuge zum Schneiden in Metall, die sich auf einem kaiserlichen Pfennig schon im 11. Jahrhundert als Werkzeug abgebildet finden (**Abb. 98**).<sup>1108</sup>

Auf einem Kupferstich Conrad Saldörffers arbeitet der heilige Eligius um 1563/83 ebenfalls in seiner Werkstatt (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett). Die Grundkonzeption der Darstellung verweist ganz offensichtlich (**Abb. 240**), was Etzdorf bereits im Hinweis auf Dürers Meisterstich konkretisiert hat, auf die Bildformel des Hl. Hieronymus in seiner Studierstube zurück, an dessen Stelle der erste christliche Goldschmied getreten ist.<sup>1109</sup> Auf dem Arbeitstisch des Eligius-Hieronymus steht ein schreinartiges Regal, das einen Kelch, zwei Becher und einen Deckelhumpen enthält. Eligius sitzt, in Profilansicht nach links gewandt, in seiner bischöflichen Amtstracht an einem Tisch und treibt einen Kelch, den er mit der linken Hand an der Tischkante fixiert, während die rechte hämmert. Der Heilige ist in seiner Werkstatt allein, umgeben von vollendeten Werken auf dem Tisch (Schrein, Becher, Humpen, Deckelpokal), Sanduhr, Büchern und Schreibzeug auf der Fensterbank rechts und im halb geöffneten Wandschrank daneben sowie Werkzeugen rechts im Hintergrund und links an der Wand. Hier hängen Hammer, Feilen und Stichel ebenso ordentlich in Reih und Glied wie drei Zangen. Letztere verweisen für die Bildseite links von Eligius mit der Axt im Holzblock im Vordergrund und dem Ausblick durch die Tür auf den Marktplatz mit dem Pferd im Hintergrund auf das Beschlagwunder, nach dem Eligius einem störrischen Pferd das Bein zunächst abschlug, das Hufeisen dann auf dem Amboß befestigte und das Bein anschließend wieder ansetzte. Die Heraushebung der Zangen verweist auf die Legende von der Versuchung durch den Teufel in Frauengestalt

<sup>1106</sup> Fritz 1982, S. 44.

<sup>1107</sup> Cherry 1992, S. 24 mit Abdruck von Neckhams Beschreibung; zu Neckham vgl. auch S. 5f. im Zusammenhang über das Spektrum erhaltener Quellentypen, von denen Cherry vier unterscheidet: Schriftquellen, Bildquellen, archäologische Quellen, die Werke selbst. Der Bereich der Schriftquellen zerfällt in Verträge, Rechnungen, Inventare und die Verordnungen der Goldschmiede. Bildquellen sind Skulpturen, Gemälde, Holzschnitte, Kupferstiche und ungedruckte „*manuscripts*“. Zu den spätmittelalterlichen Quellengattungen, die, abgesehen von den archäologischen Funden, auch für die Erforschung der Neuzeit herangezogen werden können, vgl. auch Fritz 1982, S. 14-16.

<sup>1108</sup> Landau/Parshall 1994, S. 24f. m. Abb.

nach dem Vorbild der Legende des englischen Schmiedepatrons Dunstan, dessen „*continantel Counterpart*“ Eligius war.<sup>1110</sup> Die Darstellung macht präzise Angaben zum Berufs- und Tätigkeitsbereich eines Goldschmieds, indem sie sein Metier links als Schmiedeberuf klassifiziert und rechts als kleinteilig aufwendige Goldschmiedekunst präzisiert, die mit der Entwurfstätigkeit beginnt; dies verdeutlichen die hinter ein Band gespannten Federn und Platten (Blätter) neben dem geöffneten Bücherregal rechts an der Wand. An die rechte Werkstattwand gelehnt steht eine Tafel auf einer Bank. Auf ihr steht geschrieben:

*„Eloy ein goltschm...(idt?) wardt Bischoff zu Parys. C.S.“*

Über der Inschriftentafel hängt ein Sattel an der Wand, welcher die historische Tätigkeit als königlicher merowingischer Hofgoldschmied in Erinnerung ruft. Entsprechendes gilt für die Waage an der Wand, über dem zum Schlag erhobenen Hammer des Heiligen, im Hinblick auf die Stellung als Münzmeister.

Die Legende des Hl. Eligius berichtet von der Gabe, die Leichname von Märtyrern entdecken zu können, die unwürdig bestattet waren und deshalb nicht verehrt werden konnten. Die Darstellung der Auffindung von Märtyrerleichenamen, die Eligius in eigenhändig angefertigten Schreinen beerdigen ließ, wird von einer Predellentafel am Altar der Antwerpener Münzergilde in der Andreaskirche illustriert (**Abb. 241a**). Sie führt vermutlich auf Molanus zurück, der 1594 außer dem Hammer die aus Gold, Silber und Edelsteinen angefertigten Schreine von Heiligen als Attribute des Eligius erwähnte. Marten de Vos hat den gesamten Altar 1601 vollendet.<sup>1111</sup> Das Pendant der erwähnten Szene zeigt Eligius, der König Clothar einen Pokal überreicht (**Abb. 241b**).<sup>1112</sup> Von rechts kommend hat der König mit einem Gefolge von Kriegen die Werkstatt seines Münzmeisters Bobbon betreten und nimmt das Gefäß des jungen Eligius entgegen. Ein Besuch des Herrschers in der Werkstatt ist legendär nicht überliefert. Es wird vermutet, daß hier der Topos des Atelierbesuchs (Alexander bei Apelles etc.) eingewirkt hat; dieser wäre schon bei Taddeo Gaddi zu veranschlagen. Kulturgeschichtlich wurde hervorgehoben, daß zur Entstehungszeit des Altares in der sehr bedeutenden Antwerpener Münze die Geldstücke auf die Weise geprägt wurden, wie de Vos dies im linken Vordergrund der zweiten Szene dargestellt hat. Das den Geldwert bestimmende Metallstück wurde zwischen zwei Modeln gelegt und mit Hammerschlägen

---

<sup>1109</sup> Etzdorf 1956, Kat. Nr. 83 (S. 109f.); Schade 1970, Abb. I.

<sup>1110</sup> Cherry 1992, S. 52f., Abb. 59: Stonyhurst Chasuble, um 1470, London, British Museum. Entsprechend packt auch Eligius den Dämon mit der Zange oder er fährt ihm mit der glühenden Kohle ins Gesicht (Botticelli, um 1490, Florenz, Uffizien).

<sup>1111</sup> Zweite 1980, Nr. 100 u. Abb. 124-129 zur Mitteltafel und den Flügeln des Triptychons.

<sup>1112</sup> Ebd. Nr. 101f. u. Abb. 130f. zu den beiden Predellenszenen. Nach der Rückkehr Antwerpens zum Katholizismus bekamen die Heiligen neue Verehrungsstätten; die Bestrebungen der

geprägt; die Bindung der Münze bzw. des Münzmeisteramtes an die Goldschmiede wird an der Biografie des Hl. Eligius oder am Figurentyp der Goldschmiede ersichtlich, die mit der Münzprägung beschäftigt sind; die Prägung mit Hilfe einer Presse wurde in Antwerpen noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts von der Gilde verhindert und erst 1692 eingeführt.<sup>1113</sup> Die Arbeitsgeräte des Münzmeisters entsprechen, einschließlich der Münzen wie der Anlage als öffentlich zugängliches Ladengeschäft in den Werkstattbildern, der Illustration des Münzmeisters im Ständebuch von 1568 (Nr. 31: „*Der Müntzmeister. In meiner Müntz schlag ich gericht/ Gute Müntz an kern vnd gewicht/...*“). In der Figur des sitzenden Schmiedes ist dieser im Begriff, eine Münze zu prägen. Auf seinem Tisch sind Münzen und eine Feinwaage platziert (**Abb. 242**). Zu den ephemeren Kunstwerken gehörte die triumphale Bühnendekoration der Antwerpener Münzer, die 1550 von Pieter Coecke van Aelst dokumentiert und von Cornelis Grapheus veröffentlicht wurde (*De seer wonderlijcke, schoone, triumphelijcke incompst*). Es ist auch schriftlich überliefert, daß Saturn auf der Bühne am Amboß gesessen und silberne Münzen geprägt hat (**Abb. 243a/b**), die dann ins Publikum geworfen wurden; der Stand der Münzer soll sehr beliebt gewesen sein.<sup>1114</sup> Im Brügger Gruuthusemuseum hat sich ein 1563 datiertes, epitaphartiges Sandsteinrelief erhalten (**Abb. 244**), das von den Brügger Münzern stammt und keinen Planetengott, sondern zwei profane Meister beim Prägevorgang in entsprechender Weise zeigt.<sup>1115</sup> Schließlich sei auf den berühmten Triumphbogen hingewiesen, den Rubens zum Einzug Ferdinands 1635 für die Antwerpener Münzer entworfen hat (**Abb. 245**). Die zentrale Figur der Vorderseite zeigt Moneta, die Rückseite Vulkan. Er schmiedet keine Münzen, sondern Jupiters Blitze; unter seinem Amboß steht die Inschrift: „*Aurum potentius ictu fulmine*“ (Gold ist mächtiger als ein Blitz).<sup>1116</sup> Die Bildgeschichte der Münzer leitet sich, als einer spezialisierte Berufsgruppe, ganz logisch aus der Ikonographie des Schmiedes/Goldschmiedes ab. In der Frontalansicht bei Rubens etwa vom linken Außenflügel des Antwerpener Smedenambacht-Altars in der Liebfrauenkirche, welcher Eligius neben dem Ofen am Amboß in seiner Schmiede zeigt (**Abb. 246**). Zumindest formal führt die Figur von Ambrosius Francken auf das Jubal-Relief am Florentiner Campanile (**Abb. 117**) oder den Vulkan-Laokoon von Lombardo zurück (**Abb. 165**).

---

Gegenreformation sollen sich am deutlichsten in den Predellenbildern ausdrücken; dies gilt auch für den Altar der Lukasgilde; vgl. Nr. 104f. u. 133f.

<sup>1113</sup> Ebd. S. 318; weiterführend zur Münzprägung F. Baillion: *La frappe des monnaies à travers les âges*, Brüssel 1958.

<sup>1114</sup> Vgl. Mark A. Meadow: *Ritual and Civic Identity in Philip II's 1549 Antwerp – Blijde Incompst*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 49 (1998), S. 37-67, hier S. 59 m. Abb.

<sup>1115</sup> Kat. Bruges 1998, S. 306, Kat. Nr. 238 (Joost Aerts? nach Marcus Gheeraerts).

<sup>1116</sup> Kat. P.P. Rubens. *Paintings – Oil Sketches*, Antwerpen 1990, Kat. Nr. 19f. (Vorder- und Rückseite), S. 82-87 m. Abb.

Etzdorf zitierte für die Folgezeit drei französische Beispiele aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.<sup>1117</sup> Erstmals am ältesten, 1608 datierten Stich einer Werkstatt, deren Inneneinrichtung „*nichts Besonderes*“ ist und in der wie „*immer*“ der Arbeitstisch an den Fenstern zur Straße liegt, ist die Anbringung einer lateinischen Inschrift innerhalb des Ornamentrahmens bemerkenswert. Die Übersetzung lautet:

*„Wohlgefällig dem Herrn wägt die Hand mit ehrlicher Waage, aber verhaßt wird Dir sein ungerechtes Gewicht.“*<sup>1118</sup>

Die Autorin sieht hier „*eine Hinwendung zum religiösen Leben*“ aus der hervorgeht, daß sich der Stecher und Goldschmied „*bei seinem Tun [weiterhin] dem Herrn verantwortlich*“ fühlt. Das zweite französische, in der Anordnung der Werkstatt nahezu entsprechende Beispiel, möglicherweise von Jacques Caillart gestochen, der um 1627 in Paris tätig war, wurde am unteren Bildrand mit einem Spruch in französischer Sprache versehen, der übersetzt lautet:

*„Daß wir Sanct Loys' Wege gingen, um das Leben zu bezwingen.“*<sup>1119</sup>

Das dritte, 1646 datierte Blatt von Almot Guyenot, zeigt eine geräumige Werkstatt, die mit zwei Werkbänken ausgestattet ist. In der Wand rechts befindet sich eine Tür, durch die gerade ein vornehm gekleideter Herr die Werkstatt betritt. Im Vordergrund in der Mitte steht die Drahtziehbank. Rechts davon arbeitet ein bärtiger Mann am Amboß. Er hält in der linken Hand eine Zange, mit der er ein Werkstück auf den Amboß legt; in der rechten erhobenen Hand schwingt er den Hammer. Von einem Engel, der sich zwischen den zwei zusammenstoßenden Fensterbögen befindet, geht ein Lichtstrahl aus. Er zielt auf den Kopf des vorn am Amboß arbeitenden Goldschmiedes. Ein im unteren Teil der Bildrahmung angebrachtes Gedicht bittet um den Beistand des großen Eligius, „*damit der Stand der Goldschmiede berühmt werde wie zu Zeiten König Dagoberts*.“ Die heutzutage bescheiden anmutende kunsthistorische Schlußfolgerung spricht nicht lauthals vom genialen, göttlich inspirierten Künstler, sondern bleibt der Heiligenikonographie verhaftet:

*„Es ist anzunehmen, daß der Strahl, der von dem kleinen Engel ausgeht, hier die Stelle eines Heiligenscheines einnimmt. Der Goldschmied also, auf dessen Haupt der Lichtstrahl trifft, ist niemand anderer als der Heilige Eligius. Wieder sehen wir in der Werkstatt den Patron der Goldschmiede dargestellt.“*<sup>1120</sup>

Daß sich außerhalb Frankreichs auch in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts keine Darstellung gefunden hat, „*die den Eligius wieder mit der Goldschmiedewerkstatt verbindet*“,

<sup>1117</sup> U.a. nach Rosenberg 1910, der die Bildgeschichte des Goldschmieds am Rande zu einem Thema macht; vor den Skizzen durch Etzdorf 1956, Steingraber 1966 und Cherry 1992.

<sup>1118</sup> Etzdorf 1956, S. 48, Abb. 25 mit lateinischem Originalzitat und deutscher Übersetzung nach Rosenberg 1910, S. 73, Fig. 60 („1608 G. S. Faciebat“).

<sup>1119</sup> Ebd. S. 48 u. Anm. 9; Rosenberg 1910, S. 75, Fig. 62 (auf dem Amboß CJF oder JCF bezeichnet).

<sup>1120</sup> Etzdorf 1956, S. 48f. Abb. 26 u. Anm. 10.

was durch die Inschrift zumindest für das zweite Beispiel gesichert ist, wird von Etzdorf durch die „*stärkere Gegenwärtigkeit des Heiligen Eligius in Frankreich*“ begründet, weshalb seine Verehrung dort auf einer breiteren Basis gestanden habe. Die erhaltenen Goldschmiedesiegel der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Darstellung des Heiligen werden in einen „*anderen*“ Zusammenhang gewiesen.<sup>1121</sup> Jedoch, so lässt sich ergänzen, drückt sich die Verehrung nicht allein in (Eligius-) Werkstattbildern, sondern insbesondere in der kanonischen Heiligenikonographie aus, wofür das "Verzeichnis eines Erbar Handwerckhs der Goltschmit" von Regensburg von 1590 ebenso ein Beispiel ist<sup>1122</sup>, wie die Standartenspitze von 1752 oder die Eligiusstatuette der Münchner Goldschmiede von 1753.<sup>1123</sup>

In Johann Michael Dilherrns „Augen- und Hertzens-Lust – das ist Emblematische Fürstellung der Sonn- und Festtäglichen Evangelien“ (Nürnberg 1661), ist ein Kupferstich enthalten, der nicht Eligius, sondern Christus am Amboß in einer Goldschmiedewerkstatt abbildet (**Abb. 247**). Der antithetisch durch eine Mauer mit Tür in zwei Bildhälften geteilte Werkstattraum zeigt rechts einen Alchemisten mit Schüler am lodernden Ofen, links den christlichen Meister, der ein Herz schmiedet. Über dem Blatt steht geschrieben:

*„Ein rechter goldschmid JESUS ist: Das Recht ER sondert von der list.“*<sup>1124</sup>

Es ist nicht Christus, der in der Illustration zur Epistel auf das „Fest der Reinigung“ (Mariae Lichtmeß) „*am Schmelzofen bei der Gold- und Silberscheide*“ erscheint, denn die auf Malachia (3, 1-4) „*fußende Veranschaulichung des christlichen Läuterungsgedankens*“ wird in der Antithetik des Bildaufbaus erreicht, der zudem mit der Subscriptio funktioniert:

*„Mancher hat den schönen Schein/ Und will gern der frömmste seyn. JESUS aber bald entscheidet/ Was Betrug hat überkleidet.“*

Aus den religiösen, philosophisch-naturwissenschaftlichen oder allegorisch motivierten Bildtraditionen entwickelte sich seit dem frühen 16. Jahrhundert die autonome Darstellung

<sup>1121</sup> Ebd. S. 50. Spätere Darstellungen, die „*im Zusammenhang mit Abhandlungen über die Goldschmiede*“ begegnen und einen „*mehr informativen Charakter haben*“, verzichten wieder auf Hinweise auf den Heiligen. Etzdorf nennt den Titelpufferstich des Artikels „Der Goldarbeiter“ in Joh. Samuel Hallens „Werkstatt der heutigen Künste“ (Brandenburg/ Leipzig 1761) und den in Diderot/ d'Alemberts „Receuil de Planches sur les sciences les arts libéraux et les arts meachaniques“ (Paris 1771).

<sup>1122</sup> Das Titelblatt, eine Tuschezeichnung von 1590, zeigt „*Sanctus Elogius Aurificum Patronus*“. Ein 1612 hinzugefügtes Vorsatzblatt von dem Goldschmiedemeister Hans Georg Bahre bildet neben dem Stadtwappen Putti in verschiedenen Tätigkeiten der Goldschmiede ab. Die Eintragungen aus dem Zeitraum von vor 1550 bis 1864 sind meist kurz, danach mit allen wichtigen Personendaten versehen; vgl. Angerer 1992, S. 140.

<sup>1123</sup> Vgl. Steingraber 1966, S. 25 u. Abb. 4 sowie Kat. Münchner Goldschmiedekunst. Vom Wandel eines Gewerbes zwischen Handwerk und Industrie (1800-1868), München (Stadtmuseum) 1993, S. 9-11, Kat. Nr. 2 u. 4.

<sup>1124</sup> Steingraber 1966, Abb. 3



des Goldschmieds und seiner Werkstatt. Das „früheste bekannte Beispiel findet sich im *Codex Picturatus des Balthasar Beheim von 1505 in Krakau.*“<sup>1125</sup> Auch für Etzdorf ist die „erste rein profane Darstellung einer Goldschmiedewerkstatt im *Behaim-Codex von 1505 (Fol. 257)*“ enthalten (**Abb. 248**). Der Blick führt von einer Straße über den Verkaufstisch in eine Werkstatt mit langem Arbeitstisch, an dem drei Goldschmiede arbeiten und auf dem fertige Produkte stehen. Links im Hintergrund bedient ein Geselle oder Lehrling am Ofen den Blasebalg. Mit dem Rücken zum Betrachter stehen zwei „Käufer“ vor dem Werkstattgeschäft, zu dessen rechter Seite man in eine Straße blickt, „an deren hinterem Ende ein Turnier stattfindet.“ In der Darstellung der Goldschmiedewerkstatt konnte kein gravierender Unterschied zum Stich des Bileam-Meisters festgestellt werden.<sup>1126</sup> Der Titelholzschnitt von Hans Brosamers „Kunstbüchlein“ zeigt ebenfalls die Werkstätte eines Goldschmieds mit Verkaufstisch, Werkstisch, Produkten (im Schaukasten), Ofen und Arbeitern. Im Mittelpunkt des Raumes sitzt der bärtige Meister am Amboß und hämmert an einem Becher. Beim Anblick „dieser Darstellung ist man fast versucht, in dem Meister den Heiligen Eligius zu sehen. Die Figur ähnelt sehr dem Bild des Heiligen, das ihn als Patron der Goldschmiede zeigt und das ihn zuweilen ja auch in Handwerkstracht darstellt. Die Plazierung in der Mitte der Werkstatt könnte diese Vermutung bestätigen.“ Obwohl keine Anzeichen darauf hindeuten, „daß hier Eligius gemeint ist“, kann man an diesem Beispiel „aber erkennen, wie eng die Darstellung eines Goldschmiedemeisters mit dem Bild des Schutzheiligen verknüpft ist.“<sup>1127</sup> Im Anschlußsatz weist Etzdorf mit dem Holzschnitt einer Goldschmiedewerkstatt in Jost Ammans Ständebuch von 1568 und den beiden 1576 datierten Kupferstichen Augsburger „Goldschmiedewerkstätten“ von Etienne Delaune auf drei Werkstattbilder hin, die in der Spezialliteratur zur frühneuzeitlichen deutschen Goldschmiedekunst regelmäßig nachgewiesen werden. Sie stellt fest, daß die „Anordnung in der Werkstatt“ im „wesentlichen gleich“ bleibt. Ammans Holzschnitt (**Abb. 249**)<sup>1128</sup> und Delaunes Stiche (**Abb. 250 u. 251**) „geben einen genauen und vollständigen Überblick über die Einrichtung einer Goldschmiedewerkstatt. Das Interesse des Stechers gilt sichtlich der möglichst naturgetreuen Wiedergabe seiner täglichen Umgebung.“<sup>1129</sup>

<sup>1125</sup> Ebd. S. 19 m. Abb. beendet hier sein Kap. „Der heilige Eligius und seine Jünger in der bildenden Kunst“ und kommt im nächsten Kap. S. 19-25 („Von der Wiege bis zum Grabe“) im wesentlichen auf die Ausbildung des Goldschmieds zu sprechen (Lehrzeit, Gesellenzeit, Meisterschaft); zur Abb. im Behaim-Codex vgl. Fritz 1982, Nr. 8.

<sup>1126</sup> Im Behaim-Codex (Krakau, Jagiellonische Bibliothek), einer Chronik der Krakauer Gewerbe, wird „jedes“ Handwerk durch eine Miniatur vertreten; zu den Goldschmieden vgl. Etzdorf 1956 S. 46 u. Anm. 4.

<sup>1127</sup> Ebd. S. 47 u. Anm. 5.

<sup>1128</sup> Z.B. Steingräber 1966, S. 5.

<sup>1129</sup> Etzdorf 1956, S. 47f., Anm. 6 u. Abb. 24; Cherry 1992, S. 26f., Abb. 23f.; Kat. Silber und Gold 1994, S. 59.

Über Cornelis Beelts (Haarlem 1661-1702) Gemälde „Werkstatt und Laden eines niederländischen Silberschmieds“ (**Abb. 252**)<sup>1130</sup> oder Christoph Weigels Kupferstiche eines Gold- und Silberarbeiters (Regensburg 1698) führt der Weg der säkularisierten Goldschmiedewerkstatt in reinster Form Delaunes zu den Kupferstichen der Pariser „Encyclopédie“ Diderots und d’Alemberts von 1771, der wir die *„klassische Einteilung des Goldschmiedehandwerks verdanken“*, weil nach einer zunehmenden handwerklichen Spezialisierung zwischen dem „L’ Orfèvre Bijoutier“, dem „L’ Orfèvre Jouaillier“ und dem „L’ Orfèvre Grossier“ unterschieden wird.<sup>1131</sup> Nur in der Werkstatt des „Orfèvre Grossier“, der ausschließlich Metall (keine Edelsteine) verarbeitet und Objekte mit Hohlkörper, vorrangig also Tafelgeschirr und keinen Schmuck mehr produziert, sitzt dabei weiterhin ein Schmied am Amboß und treibt ein Gefäß (**Abb. 253**). Eine Spezialisierung innerhalb des Handwerks leuchtet einerseits an den frühneuzeitlichen Goldschmiedeporraits hervor. Sie wird andererseits an Cellinis Definition der Goldschmiedekunst im Traktat von 1568 ersichtlich. Im Hinblick auf die mittelalterlichen Traditionen kann folgender Ausspruch zu Denken geben, der kunsthistorisch zugleich weit über eine berufliche Spezialisierung hinausgeht:

*„...ich glaube, die Praxis aller Wissenschaft sei älter als ihre Theorie und erst später in Regeln gebracht worden, bis man endlich dahin gelangte sie in der vernunftgemässen Weise zu treiben, die wir bis heute an den der schönen Wissenschaften Kundigen bewundern....“*<sup>1132</sup>

<sup>1130</sup> Wien, Galerie Sanct Lucas 1962; vgl. Steingraber 1966, S. 44 u. Abb. 20.

<sup>1131</sup> Ebd. S. 41-47 mit Abb. der verschiedenen Werkstätten, Werkzeuge und Produkte der drei mittlerweile spezialisierten Berufsgruppen der Goldschmiede aus der Pariser Ausgabe von 1771.

<sup>1132</sup> Cellini/Brinckmann 1979, S. 66 (Kap. VI. Wie der Smaragd und der Saphir gefasst werden).

## 8. Der Goldschmied als Merkurkind

*„Im Hinblick auf die Götter war es in der Neuzeit Merkur, der als Erster die Szene betreten sollte.“<sup>1133</sup>*

So schreibt die Spezialisten gemalter Kunstgeschichte Lecoq und spricht die Merkurkinderbilder immerhin explizit als Synthese von artes liberales und artes mechanicae zu Beginn ihres Abschnittes „Die Götter als Beschützer der Künstler in der modernen Bildpraxis“ an. Im antiken Griechenland war Hermes, neben Hephaistos und Athene, *„eine der drei Gottheiten, die im Besitz von metis (Findigkeit) waren.“*<sup>1134</sup> Bereits Etdorf schloß ihrem dritten Kapitel einen Exkurs zu einer Gruppe von Darstellungen an, *„die wohl nicht formbestimmend für den oben besprochenen Bildtypus“* des sitzenden Schmiedes *„gewesen ist.“* Die Rede ist von den Planetenkinderbildern, die sich seit Anfang des 15. Jahrhunderts verfolgen lassen. Es ist Merkur, dessen Wirkungsbereich *„die Künste sowie die handwerklichen und technischen Fertigkeiten“* umfaßt:

*„Auf all diesen Bildern finden wir auch den Goldschmied, wie er am Amboß sitzt und an einer Cuppa hämmert.“<sup>1135</sup>*

Der in Andrea Pisanos Relief um 1340 oder im Siegel der Wiener Goldschmiede von 1366/67 im Rückgriff auf antike Vulkan- bzw. Schmiededarstellungen *„vorgebildete Typus des sitzenden Schmiedes wurde von dem Schöpfer der Planetenkinderbilder übernommen.“* Es ist anzunehmen, daß die Planetenkinderbilder *„im Süden Deutschlands zuerst entstanden sind.“* Die älteste bekannte Handschrift mit entsprechender Abbildung, die sich in der Synthese verschiedener Berufsdarstellungen deutlich von der schematischen Reihung in den wissenschaftlichen Übersichtstafeln arabischer astrologischer Handschriften des 14. Jahrhunderts unterscheidet, wurde um 1404 in Ulm verfaßt. Für einzelne der Berufsdarstellungen der Planetenkinderbilder konnte Saxl frühmittelalterliche und spätantike Vorbilder nachweisen (z. B. Vogelfang, Ackerbau, Fischfang und Philosophie aus der Enzyklopädie des Hrabanus Maurus); ganz berechtigt wurde die Darstellung des Goldschmieds in diese Reihe eingewiesen.<sup>1136</sup> In den frühen deutschen Planetenkinderbildern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in denen ein einzelner Goldschmied am Amboß an einem Gefäß hämmert, während *„zuweilen“* ein Werk Tisch oder

<sup>1133</sup> Lecoq 2002, S. 62. Ohne darüber debattieren zu wollen, wo wann die Neuzeit begann, so entstanden die abendländischen Planetenkinderbilder doch schon seit um 1400 und nicht erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Abgesehen davon wurde die Personifikation Merkurs am Florentiner Campanile über der Schmiedekunst (Tubalkain/Vulkan) platziert.

<sup>1134</sup> Ebd. S. 62ff. weiterführend zu Merkur und Minerva als „Schutzgötter“ des frühneuzeitlichen Künstlers. Weniger ausführlich aber mit einem entsprechenden Schwerpunkt Asemisen/Schweikhardt 1994, S. 32-36 (Merkur und Minerva).

<sup>1135</sup> Etdorf 1956, S. 40-42.

<sup>1136</sup> Ebd.

ein Schmelzofen daneben steht, „*sind die Vertreter der einzelnen Berufe unter freiem Himmel vereint*“, ohne daß eine Wand sie voneinander trennt.<sup>1137</sup> Stellvertretend für weitere Handschriften aus der ersten, Handschriften und Blockbücher aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, steht eine um 1480 entstandene Zeichnung des Hausbuchmeisters, eines nach dem „Wolfegger Hausbuch“ (Schloß Wolfegg) benannten Zeichners, Kupferstechers und Malers, der zwischen 1475 um 1490 am Mittelrhein tätig war (**Abb. 254**). Das direkte Vorbild des Hausbuchmeisters ist möglicherweise ein Holzschnitt aus einem Niederländischen Blockbuch der Zeit um 1470 (**Abb. 255a/b**). Die Verteilung der Figuren im Bildvordergrund wird übernommen und der Mittelgrund spiegelverkehrt wiedergegeben; die Auswahl der Berufe stimmt überein: Goldschmied mit Geselle, Holzschnitzer mit Geselle, Tisch mit Paar, Buchgelehrter mit Schüler, Instrumentenbauer, Orgelbauer mit Geselle, Maler mit Farbenreiber.<sup>1138</sup> Ohne Raumstrukturen wurden die Merkurkünste nicht wissenschaftlich-perspektivisch oder neuzeitlich-italienisch, sondern archaisch-chaotisch oder mittelalterlich-deutsch, im Uhrzeigersinn um den auf der vertikalen Mittelachse im Bildvordergrund platzierten Holzschnitzer als Vertreter der Skulptur gruppiert: Goldschmied, Lehrer (Schriftgelehrter), Mechaniker/ Astronom, Orgelbauer/ Musiker und Staffeleimaler. Daß im 16. Jahrhundert nun keinesfalls allein „*Saturn zum Planeten der Künstler wird*“, was „*die Anerkennung und Würdigung des spekulativen Charakters künstlerischer Arbeit*“ bedeute<sup>1139</sup>, macht die weitere Entwicklung der Planetenkinderbilder hinreichend deutlich. Sie betrifft nicht das melancholische Temperament, d.h. die emotionale Verfassung einzelner „Genies“<sup>1140</sup>, sondern die handwerkliche Fähigkeit in Verbindung wissenschaftlicher Intelligenz. Exemplarisch zentrierte Lukas Cranach d. Ä. in seiner Planetentafel, die um 1515 in Holz geschnitten (Wien, Albertina) und auf deren Fahnen das kursächsische Wappenpaar angebracht wurde, von links nach rechts die Gottheiten Luna, Merkur und Venus bzw. Mars, Jupiter und Saturn um die Sonne.<sup>1141</sup> Cranach hat jeweils nur zwei oder drei Berufe in den Einflußbereich der einzelnen Planeten gestellt. Für die „Künstler“ ist weiterhin Merkur verantwortlich. Ihm sind von hinten nach vorne die Schriftgelehrten (Lehrer), die Astronomen, die Bildhauer und die Maler, also weiterhin Vertreter der wissenschaftlichen und der mechanischen Künste unterstellt. Schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts war die Tradition persischer, babylonischer und antiker Vorbilder, nur Sol und Luna auf Wagengespannen

<sup>1137</sup> Ebd. S. 41f. u. Anm. 2f. mit Nachweis der älteren und weitestgehend gültigen Standardliteratur sowie weiteren Beispielen; F. Saxl: Probleme der Planetenkinderbilder, in: Kunstchronik 1918/19, S. 1013ff. Es kann nicht verwundern, daß die „*Darstellung des Malers auf den Merkurkinderbildern (...) ohne die Verbindung zu dem Typus des Hl. Lukas als Madonnenmaler*“ für Etzdorf Anm. 4, S. 83 nicht denkbar ist, was sie als Ergänzung zu der „*ausgezeichneten Arbeit*“ von Dorothea Klein: St. Lukas als Maler der Maria, Diss. Leipzig 1933 bezeichnet; Etzdorfs Diss. wurde umgekehrt kaum wahr genommen; insbesondere nicht von Diss. Kraut 1986.

<sup>1138</sup> Abb. bei Brandl/Creutzberg 1973, S. 101.

<sup>1139</sup> Conti 1991, S. 97.

<sup>1140</sup> Tendenziell Wittkower 1989, insb. S. 116ff.

<sup>1141</sup> Kat. Kunst der Reformationszeit, Berlin (West) 1983, Kat. Nr. D 72, S. 291.

abzubilden, auf alle Planeten ausgeweitet worden, wobei die Frage nach einem italienischen oder deutschen Urbilderkreis bis heute offen bleibt.<sup>1142</sup> So versammelte Cranach die Handwerke in jedem Fall in der einheimischen Tradition des Hausbuchmeisters unter freiem Himmel, wogegen die Darstellung der Planeten vielleicht unmittelbar auf die „Florentiner Kupferstiche“ und wie diese auf einen deutschen Bildtyp aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückweist.<sup>1143</sup>

In Florenz war bereits um 1460 eine neue, modernisierte Planetenkinderserie entstanden (London, British Museum). Das Zeichen des Planeten bestätigt für Etzdorf zunächst die wiederholte These, *„daß vor 1500 die Wiedergabe einer Werkstatt im Bild nicht möglich ist, ohne daß diese Darstellung im Zusammenhang mit einer übergeordneten Macht steht.“*<sup>1144</sup> Die Kinder des Merkur sind jetzt in eine Architekturkulisse integriert bzw. befinden sich in *„einer Gasse in Florenz“ (Abb. 256a/b)*. Verglichen mit den frühen deutschen Beispielen soll sich *„die Zahl der Handwerker erhöht“* haben, weshalb der jeweilige Beruf nicht mehr nur von *„einem Einzelnen“*, sondern *„durch eine Gruppe“* repräsentiert wird. Da hinter dem Verkaufstisch der Stadtgoldschmiede drei Männer in einem *„abgegrenzten Raum“* arbeiten, der Fensterladen ist hoch geklappt und gibt den Blick in die Arbeitsstätte frei, läßt sich ganz banal von einer Werkstatt sprechen, deren Verkaufstisch direkt an der Straße liegt. Diese Platzordnung entsprach wie gesagt einer alten Regel, die in den Zunftstatuten festgelegt war und für die Pariser Goldschmiede schon vor 1317 illustriert wurde. Überall waren die Goldschmiede verpflichtet, nur an einem Platz ihr Handwerk auszuüben, d.h. an derselben Stelle zu arbeiten und zu verkaufen. Diese Regelung war als Schutz für den Käufer gedacht, der sich davon überzeugen konnte, daß die Goldschmiede die edlen Metalle in der

---

<sup>1142</sup> Fuchs 1909, S. 21 u. 65. Charakteristische Beispiele sind die Florentiner Kupferstiche, die von Fuchs mit Botticelli und Bandini in Verbindung gebracht wurden und die, das Beispiel der Merkurkinder wird im Anschluß besprochen, Gottheiten über Planetenkindern in hohen Lüften zeigen (Saturn-Drachen; Jupiter-Adler; Mars-Pferde; Sol-Pferde; Venus-Tauben; Merkur-Raubvögel; Luna-Jungfrauen): *„Sie thronen auf Wagen, die von allen möglichen Tieren wie Adlern, Drachen, und sogar von Jungfrauen gezogen werden. Die Räder ihrer Wagen werden durch runde Scheiben gebildet, auf denen die Tierkreiszeichen eines jeden Planeten zu sehen sind.“* Möglicherweise kamen die Planeten so schon im Kasseler Codex von 1445 vor; vgl. Cf. Kautzsch: Planetendarstellungen aus dem Jahr 1445, in: Rep.f. Kunstwissenschaft, XX (1897), S.32ff.

<sup>1143</sup> Für die Ikonographie von Werkstattdarstellungen konnte Etzdorf 1956, S. 43-54, hier S. 52 schließlich festhalten: *„Zuerst erscheint sie im Zusammenhang mit einer höheren Macht und ist dieser untergeordnet (Heiliger, Planet). Im weiteren Verlauf der Zeit wird die Werkstatt zum selbständigen Darstellungswert. Es bleibt aber auch dann die Möglichkeit, daß Eligius in der Werkstatt abgebildet wird. In jedem Fall wird eine zeitgenössische Werkstatt wiedergegeben. Es sind fast ausschließlich Holzschnitte und Kupferstiche, die diese Darstellungen bringen. Die Schneider und Stecher waren meist zugleich Goldschmiede. Aus diesem Grund zeigen die Werkstattbilder eine genaue Kenntnis der Innenausstattung und der Werkzeuge. (...) Die Zahl der rein profanen Werkstattdarstellungen ist gering.“*

<sup>1144</sup> Ebd. S. 43f. (Anm. 1 mit Nachweisen) u. S. 46: *„Von einer rein profanen Werkstattdarstellung im strengen Sinn können wir jedoch in den vorliegenden Blättern nicht sprechen. Sie zeigen alle die Kinder des Merkur. Die dargestellten Handwerke sind also auch hier einer höheren Macht, dem Planeten untergeordnet.“*

gebotenen Reinheit verarbeitet.<sup>1145</sup> Angesichts der Popularität insbesondere der Florentiner Planetenkinderbilder in der neueren Literatur, die Finiguerra nach Zeichnung in Zusammenarbeit mit Pollaiuolo, Baccio Baldini oder Botticelli zugeschrieben, meist aber „anonym“ angeführt werden<sup>1146</sup>, muß umso mehr verwundern, daß die Zusammenstellung der Künstlergruppen nur selten zu interessieren scheint, die unter dem Triumphwagen des römischen Schutzgottes der Kaufleute und des Handels, dem mit Flügelschuhen- und Flügelhelm bekleideten Götterboten versammelt sind. Dies kann sich wohl nur darin erklären, daß sich die Auswahl inkompatibel zur Annahme einer stringenten Entwicklung eines Systems von nur drei bildenden und zugleich „freien“ Künsten verhält, denn der Florentiner Stich zeigt zumindest folgende sieben Berufe, die entsprechend modifiziert auch beim Hausbuchmeister begegnen und den traditionellen Kanon bezeichnen: Steinbildhauer, Goldschmied, Wandmaler (links), Buchgelehrter, Uhrmacher, Musiker (rechts) und Astronom, direkt unter Merkur in der Mitte; dieser präsentiert seinen Heroldsstab (Kerykeion/Caduceus), der ursprünglich ein Zauberstab war, denn der Gott der Rhetorik wirkte nicht durch Gewalt, sondern durch freundlichen Zuspruch, List, Lüge, Betrug und Zauberei. Die Darstellung verbindet eine Auswahl von mindestens vier mechanischen Künsten und drei freien Künsten. Merkur ist also in den Planetenkinderbildern des 15. Jahrhunderts keinesfalls ausschließlich *„als Beschützer von Berufen dargestellt, die zu den artes mechanicae zählten“*<sup>1147</sup>, was gleichermaßen für das 16. Jahrhundert gilt. Jeffrey M. Muller differenziert zwar zwischen Künstlern (artists) und Goldschmieden, Musikern und Uhrmachern, meint damit aber nicht Vertreter der artes liberales, sondern Skulptur und Malerei; auf welcher Berechtigung der herausgehobene Künstlerstaus beruht, bleibt wie immer offen:

*„In the fifteenth century artists were grouped with goldsmiths, musicians, and watchmakers among the astrological children of Mercury. Eloquent, quick Mercury loved dexterous and studious craftsmen who spoke eloquently with their hands. During the sixteenth and seventeenth centuries Mercury remained the god of the painters and sculptors, and the first task of artists was to learn the practice of their art. At the same time, however, artists turned to other gods. Mercury’s eloquence was joined with the*

<sup>1145</sup> Ebd. S. 45 ohne Nachweise u. Anm. 2 mit Hinweis auf eine besser erhaltene spiegelverkehrte freie Kopie des Finiguerra-Stichs, die um 1464/65 ebenfalls in Florenz entstanden ist.

<sup>1146</sup> Entsprechend Ebd. S. 40-42; Brandl/Creutzburg 1973, S. 96f. u. Abb. 3; Kat. Children of Mercury 1984, Abb. S. 8 („Anonymous, c. 1460“: Illustration zur Introduction S. 9); Conti 1991, S. 97 m. Abb.; Landau/Parshall 1994, S. 98 m. Abb.

<sup>1147</sup> Asemissen/Schweikhardt 1994, S. 33 m. Abb. („anonym“; Die Kinder des Merkur, Florenz, um 1480, London, British Museum): In einer Florentiner Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts lenkt Merkur seinen Himmelswagen über einen belebten städtischen Platz. Am linken Haus sind *„ein Maler und sein Gehilfe mit einer Wandmalerei beschäftigt, im Erdgeschoß hat ein Juwelier seinen Werkstattladen. Davor arbeitet ein Bildhauer an einer weiblichen Büste. Im Haus rechts haben Orgelbauer und Uhrmacher ihre Werkstatt. An dem Tisch vor dem Haus bewirtet eine*

*wisdom of Minerva and the divine measure of Apollo. Education in a wide range of theoretical matters was added to training in craft.*<sup>1148</sup>

Der Florentiner Stich wurde in David Landaus und Peter Parshalls vorzüglicher Studie über „The Renaissance Print“ als Dokument für die historische Arbeitswelt eines zeitgenössischen Stechers angeführt, der in der Werkstatt des Goldschmieds an der figuralen Gravur einer Metallplatte arbeitet, also selbst ein spezialisierter Goldschmied ist. Es ist anzunehmen, daß die „printmaker“ der Generation und im Umkreis von Maso Finiguerra und Antonio Pollaiuolo „would have conducted their trade in prints from similarly accessible workshops. But they had come to engraving through metalwork, and the bottega existed long before they started using the burin.“<sup>1149</sup> Hinsichtlich der historischen Nähe zur Erfindung des Kupferstichs deutet alles auf eine führende Werkstatt hin, die als Exemplum dient:

*„Although there were as many as forty-four gold and silversmiths’ workshops in the late 1470s in Florence, it is unlikely that many would have been involved in such a specialist activity as niello- and printmaking.“*<sup>1150</sup>

Ausgehend von den italienischen Stechern, die als spezialisierte Goldschmiede in den arbeitsteilig produzierenden Werkstätten gearbeitet haben, läßt sich die Ausbildung einer eigenständigen Berufsgruppe der Kupferstecher in der Bildgeschichte verfolgen. Diesbezüglich läßt sich an den von Amor geschmiedeten Grabstichel von Goltzius erinnern, der seit alters her (Niello) zur obligatorischen Werkstattausrüstung des Goldschmieds gehört.

Johannes Stradanus (Jan van der Straet, 1523-1605), ein langjähriger Mitarbeiter Vasaris in Florenz, lieferte die Vorlagen für eine 20teilige Serie von Entdeckungen und Erfindungen der Neuzeit (Nova Reperta), die von Theodoor Galle bzw. Hans Collaert gestochen und von Filip Galle (Philip Galle) um 1580 bzw. 1595 veröffentlicht wurde.<sup>1151</sup> Neben dem bekanntesten (14.) Blatt mit dem Titel „COLOR OLIVI“, das im Untertitel auf die Erfindung der Ölmalerei durch van Eyck verweist, um einen zeitgenössischen Malereibetrieb zu illustrieren<sup>1152</sup>, stehen die Buchdrucker-Werkstatt Blatt 4 („IMPRESSIO LIBRORVM“) und die Kupferstecherwerkstatt Blatt 10, die mit „SCVLPTVRA IN AES“ bezeichnet ist (Bruges, Stedelijke Musea, Steinmetzkabinett bzw. Braunschweig, HAUM).<sup>1153</sup> Damit wären die

---

*Frau einen vornehmen jungen Mann. Hinter ihnen stehen drei würdige alte Männer und lassen sich eine Armillarsphäre zeigen.“*

<sup>1148</sup> Kat. Children of Mercury 1984, Bildunterschrift S. 9 (Introduction).

<sup>1149</sup> Landau/Parshall 1994, S. 98 m. Abb.

<sup>1150</sup> Ebd.

<sup>1151</sup> Um 1587 zeichnete Stradanus auch eine Holzschneider-Werkstatt mit 11 Mitarbeitern (London, Windsor Castle); vgl. Kat. Bruges 1998, S. 239/261 (Stradanus) u. Kat. Nr. 133.

<sup>1152</sup> Asemissen/Schweikhardt 1994, S. 111-13 m. Abb. (Stradanus und Philip Galle, um 1595).

<sup>1153</sup> Kat. Bruges 1998, Kat. Nr. 170-72 (Stradanus, Theodoor und Filip Galle, „late 16<sup>th</sup> century“); Kat. Das gestochene Bild. Von der Zeichnung zum Kupferstich, Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) 1987, Kat. Nr. 72 u. 74f. (Stradanus, Hans Collaert und Philipp Galle, um 1580).

Gravur und der Kupferstich als plastische Kunstgattungen klassifiziert. Das Interesse der Zeichner, Stecher und Verleger gilt (**Abb. 257**), entsprechend zur mittlerweile rein profanen Goldschmiedewerkstatt Delaunes, der möglichst naturgetreuen Wiedergabe ihrer täglichen Umgebung. Cornelius Cort hat die „Akademie der bildenden Künste“ 1578 in Rom nach Stradanus gestochen, ein Jahr nachdem Papst Gregor XIII. die Lukasbruderschaft ins Leben gerufen hatte, welche die intellektuelle und ethische Ausbildung der Maler im gegenreformatorischen Sinn gewährleisten sollte (**Abb. 258a/b**). Das Blatt zeigt *„keinen realistischen Akademiebetrieb, sondern die Zusammenstellung all dessen, was die Künstler von einem solchen erwarteten, nämlich, wie Leonardo in seinem Malereitratat fordert, die Anerkennung der bildenden Kunst als Wissenschaft und damit ihre Aufnahme unter die freien Künste.“*<sup>1154</sup> In schriftlich sind nicht nur die Künste des Disegno (STAVARIA, ARCHITECTURA, PICTURA), sondern auch der Kupferstich als solche bezeichnet: INCISORIA. Der Stecher sitzt am Tisch vorne rechts und graviert, entsprechend zu den Goldschmieden bei Gaddi, den Florentiner Merkurkindern, Niklaus Manuel oder Goltzius, eine Platte. Sein Tischnachbar, der Architekt, konstruiert eine geometrische Figur mit dem Zirkel. Egidius II Sadeler hat 1607 eine Ansicht des zwischen 1493 bis 1503 von Benedikt Ried als Fest- und Turnierhalle erbauten Wladislaw-Saales in der Prager Burg gestochen. In ihrem Kapitel „Der Verkauf von Bildern“ zeigen Asemissen/ Schweikhart einen Ausschnitt des Blattes (**Abb. 259a**). Im Vorder- und Mittelgrund sind zwei miteinander verbundene Verkaufsstände zu sehen, die ein Indiz für die nachgewiesene Genese des Kupferstechers aus den Werkstätten von Goldschmieden des 15. Jahrhunderts ist, denn links präsentieren und verkaufen die Kollegen Sadeliers druckgrafische Arbeiten und rechts davon die Goldschmiede ihre Gefäße (**Abb. 259b**). Der Wladislaw-Saal wurde erst zur Zeit Kaiser Rudolfs II. als ständige Verkaufsstätte für *„allerhand silberne und sonst köstliche waaren“* eingerichtet. Die Detailabbildung und das Zitat werden allerdings geliefert, um den Verkauf von Gemälden zu illustrieren: *„In einem außergewöhnlichen Ambiente konnten Maler in Prag ihre Bilder zum Verkauf anbieten.“*<sup>1155</sup> Tatsächlich ist jedoch der Verkauf von Kupferstichen und Goldschmiedewerken, also das Metier Sadeliers thematisiert, der das kaiserliche Privileg für sein eigenes Blatt ganz bewußt und sehr aussagekräftig am Verkaufsstand der Stecher angebracht hat. Die traditionelle Zusammengehörigkeit von Goldschmied und Kupferstecher, dessen Spezialisierung gerade in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einer Loslösung beider Berufsgruppen führte, ist das eigentliche Thema insbesondere des gewählten Bilddetails.<sup>1156</sup> Dies macht ein Blick auf die Biografie Egidius II Sadeliers (1570 – 1629) deutlich, wie sie allein Thieme/ Becker liefern (Bd. XXIX, S. 299f.). Er war der Sohn eines Antwerpener Messerschmieds (Jan de Sadeler), wird 1586 als Schüler seines Onkels

<sup>1154</sup> Kat. Pygmalions Werkstatt 2001, S. 90 (Barbara Eschenburg).

<sup>1155</sup> Asemissen/Schweikhart 1994, S. 117 m. Abb.

<sup>1156</sup> Die Geschichte des Kupferstechers konnte hier nur illustrativ skizziert werden.



Johann/ Jan I Sadeler bezeichnet, bei dem er die Kunst des Stechens und Gravierens erlernte, und ist seit 1589 in der Gilde zu Antwerpen eingetragen. Nach Aufenthalt in Rom, Neapel und München wird er wohl 1597 Hofkupferstecher Rudolfs II. und seiner beiden Nachfolger in Prag, wo er 1629 als Mitglied der Prag-Kleinseitener Malerinnung (seit 1621) und ehemaliger Lehrer Joachim von Sandrarts (1622) verstarb. Der Onkel des Egidius, Jan I Sadeler, wurde 1550 in Brüssel geboren und verstarb 1600 in Venedig. Er war anfangs als Büchschenschnitzer und Waffenrätzer tätig, wird in Urkunden des Antwerpener Stadtarchivs dann aber als „Figurensnyder“ bezeichnet. In die Antwerpener Lukasgilde wird er 1572 als „Cooper printsnnyder“ eingetragen; für 200 Gulden Jahresgehalt war er seit 1589 in München als Hofkupferstecher fest angestellt (in den Hofzahlamtsrechnungen 1595 als beurlaubt bezeichnet). Zusammenfassend wäre das vorgestellte Abbildungsdetail wohl eher als „Graphik als Thema der Kunst“ oder „Goldschmiedekunst als Thema der Kunst“ zu verstehen; innerhalb der Geschichte des Malers („Malerei als Thema der Malerei“) und vor dem Hintergrund der weiteren druckgraphischen Entwicklung liegt eine differenzierende Anbindung des Vorlagenstechers im Ausblick auf das Zeitalter des absolutistischen Reproduktionsstiches auf der Hand; ein Ausgangspunkt ist Sadeler, der ohne Ausbildung ja selbst auch als Maler tätig war. Hier steht weniger die Berufs- und Künstlergruppe der Kupferstecher, als vielmehr die der Goldschmiede im Mittelpunkt. Die Genese des Kupferstichs aus den Goldschmiedewerkstätten des 15. Jahrhunderts sowie die Spezialisierung der Kupferstecher als eigenständiger Berufs- und Künstlergruppe im 16. Jahrhundert werden an den wenigen und lose verzeichneten Beispielen immerhin ersichtlich. Sie lassen sich um eine Liste von Goldschmieden ergänzen, die Cellini als namentlich noch heute berühmte Kupferstecher anführt. Für jede „gemalte Künstlergeschichte“ liegt eine Differenzierung unterschiedlicher Berufsgruppen nahe.

Von Conti wurde mit dem reich gedeckten, nahezu im mittleren Bildvordergrund platzierten Tisch, an dem auf dem Florentiner Merkurkinderbild ein „Pärchen“ speist, auf die *„unregelmäßige Lebensführung“*, die *„Sinnlichkeit“* und die *„Unmäßigkeit“* hingewiesen, die *„von der Astrologie des 15. Jahrhunderts als Charakteristika der Künstler, Uhrmacher und Instrumentbauer genannt“* werden (**Abb. 256a**). Während der höfisch gekleidete, im Profil abgebildete Mann seinen Becher erhebt, deutet die wohlbeleibte, bäuerisch kostümierte Frau, die eine Kanne in der Linken vor der Brust hält und frontal hinter dem Tisch platziert wurde, auf den rechts von ihr beschäftigten Steinbildhauer. Der Zeigegestus und die gegenläufig zum Tischnachbarn gerichtete Kopfdrehung dienen der an den Betrachter gerichteten Bildargumentation. Abgesehen von der graziösen weiblichen Figur, die beim Hausbuchmeister recht eindeutig in *„freundschaftliche Nähe zum arbeitenden Maler“* gerückt wurde, was durchaus dem Charakterbild entsprechen mag, das Boccaccio und Sacchetti in

ihren Novellen über Giotto und seine Zeitgenossen gezeichnet haben, wäre die Tischszene auch hier weniger eine Kritik, sondern vielmehr das Versprechen oder der Wunsch einer gesicherten Existenz als Lohn für künstlerische Arbeit.<sup>1157</sup> Beim Hausbuchmeister steht der Krug auf dem reich gedeckten Tisch (**Abb. 254**). Die Dame des hier tatsächlich tafelnden und in Alter, Statur und Bekleidung gleichgeschalteten Paares, reicht nicht ihrem Verehrer, sondern dem auf der anderen Tischseite stehenden Holzschnitzer, vielleicht auch hier ein und dieselbe Person, einen Becher am ausgestreckten Arm über den Tisch, den dieser, selbst über seine Plastik greifend, mit einer entsprechende Geste entgegen nimmt.<sup>1158</sup> Eine allein mentalitäts- oder sozialgeschichtliche Deutung verkennt allerdings die wirkliche Konzeption, denn mit der Tischszene ist in jedem Fall eine weitere mechanische Kunst bezeichnet: etwa agricultura (Haushalt), venatio (Lebensmittelgewerbe) oder coquinaria (Kochkunst); im Merkurkinderbild der Bibliotheca Estense stehen diese im Mittelpunkt des „Häuserblocks“ (**Abb. 229a**), auf dem Reichsadlerbrunnen von Celtis inschriftlich ausgewiesen als wichtiger Repräsentant der artes mechanicae.

Neben dem Stecher verkauft auf dem Florentiner Merkurkinderbild ein zweiter Goldschmied, hinter dem eine Kanne und zwei Becken auf einem Regalboden an der Wand stehen, einem vornehm gekleideten Herrn eine Lavabo-Garnitur (**Abb. 256b**). Die Werkbank mit Amboß, Hammer und Zange ist also zugleich Ladentresen. Produktion und Verkauf werden zugleich thematisiert. In der unteren linken Bildecke steht, vor der Stirnwand der Werkstatt, eine am Flügelhut erkenntliche Merkurbüste in der Fluchtlinie der Goldschmiede, die demnach eine weitere mechanische Kunst, den Handel zu Lande (navigatio) oder das Kaufmannswesen (mercatoria) bezeichnet; dies entspricht der Mehrdeutigkeit Merkurs als Günstling des mechanischen Handwerks, der freien Künste und des Handels. Die kaufmännische Tätigkeit tritt hier also nicht allein in der Eligiusikonographie des Goldschmieds, sondern auch in seiner Eigenschaft als Merkurkind sehr deutlich hervor. Der Name Hermes hängt etymologisch mit den „Steinhaufen“ zusammen, die nach einer alten, nicht nur griechischen Sitte dadurch entstanden sind, daß jeder Vorübergehende einen Stein darauf warf, um ein Wegzeichen, eine Grenzmarke oder seltener eine Grabstätte zu markieren. Hermes ist daher auch der Gott der Wanderer und Hirten. Auf die Spitze derartiger Steinhaufen wurde häufig ein aufgerichteter Stein oder eine „Herme“, das heißt ein vierkantiger, sich nach unten verjüngender Stein mit Menschenkopf und Phallos gesetzt. Diese Etymologie war in Deutschland spätestens mit Beginn der literarischen Gattung der Emblematis weithin bekannt. 1531 erschien in Augsburg bei dem Verleger Heynrich Steyn das "Emblemata liber" des Mailänder Rechtsgelehrten Andreas Alciatus (gest. 1550). Die Zahl von 104

<sup>1157</sup> Conti 1991, S. 97 m. Abb.

<sup>1158</sup> Detailabbildung bei Brandl/Creutzburg 1973, S. 96-97 (Abb. 3): Bildhauer mit Frau am reichgedeckten Tisch, Gehilfe bei der Arbeit.

Epigrammen, die sich zur Paduaner Ausgabe von 1621 auf 212 steigerte, wurde für die hier zumeist benutzte Pariser Ausgabe von 1542 („Emblematum libellus“) auf 115 Epigramme erweitert.<sup>1159</sup> Das 77. Emblem der Pariser Ausgabe (Nr. LXXVII, S. 172f.) zeigt Merkur (**Abb. 260**). Als belebtes Wegzeichen steht er im Ausschnitt eines Brustbildes auf einem Steinhaufl in einer bewaldeten, hügeligen Landschaft am Straßenrand. Im Zeigegestus seines ausgestreckten rechten Armes, der den gehaltenen Stab mit dem Weg zur Deckung bringt, den er auch mit der erhobenen linken Hand als (richtige) Richtung bezeichnet, ist die heidnische Gottheit, wie Herkules (am Scheideweg), zum Wegweiser des rechten christlichen Glaubens geworden:

*"Geen da hin Got weyst.  
 Das Bild des Gotts Mercurius  
 Auff einen stain hauffen gestelt  
 Bey einer wegschayd, zaygen muß  
 Die rechte strassen durch das veld:  
 So lang wir wandlen in der welt,  
 Haben wir bald gfaelt vnd geyrt,  
 Wo man sich nit zu Got geselt,  
 Der vnnß den weg zaygt, vnd regirt."*<sup>1160</sup>

Das 18. Emblem (Nr. XVIII, S. 52f.)<sup>1161</sup> sei hier nur ergänzend zum persönlichen Emblem oder zur „Allegorie der Goldschmiedekunst“ von Goltzius genannt, wo der Meister zusammen mit Merkur auftritt (**Abb. 261**) und der Stab des Gottes als Attribut und „Rauchwolke“ doppelt begegnet. Es zeigt einen in den Boden gesteckten Merkurstab mit geflügeltem Hut, um dessen Schaft sich von oben symmetrisch ein Paar miteinander verknotteter Schlangen und unten zwei Flügel schmiegen, während zwei Füllhörner im "Vordergrund" das gesamte Arrangement überkreuzen und umfassen. Die Bildunterschrift (*"Virtuti fortuna comes"*) teilt die Bedeutung der einzelnen Motive mit:

*"Gluck ein geferdrt der frombkeyt.  
 Der stab des Gots Mercurius  
 Sambt seinen schlangen, federn, huet,  
 Zwischen den horn des vberfluß,  
 Vnnß offentlich bedeuten thuert,  
 Das glerte, bredte leut, vil guet*

<sup>1159</sup> Alciatus/Buck 1991, S. V-XXII.

<sup>1160</sup> Zur Version von 1531 vgl. Henkel/ Schöne, Sp. 1776.

<sup>1161</sup> Ebd. Sp. 1779

*Vnd gelt sollen vor andern han:  
Dan die hant ye den rechten muet,  
der landt und leut erhalten kann."*

Für den Beginn des 16. Jahrhunderts könnte, was die Identifikation individueller Künstler als Merkurkind betrifft, exemplarisch Jacopo de' Barbaris monumentaler Holzschnitt einer Ansicht von Venedig aus dem Jahr 1500 genannt werden (139 x 282 cm, London, British Museum), der „a cartographic, propagandistic, and artistic achievement“ zugleich ist (**Abb. 262a/b**), topographisch Erhard Reuwichs Faltkarte in Breydenbachs „Peregrinationes in Terram Sanctam“ (Mainz 1486) nahe steht und allgemein in die Tradition der Stadtansichten von Wolgemuts „Weltchronik“ gestellt wird:

*„It is most significant that on the block no reference appears to the publisher, the artist who designed it, the block cutters, or indeed to the privilege granted by the Venetian Senate. We can identify the financial backer only through notarial records and a diarist's reference to him, neither source bothering to name the designer. Conceivably, Jacopo de' Barbri did mean to include a signature covertly in the magnificent figure of Mercury who overlooks the city prospect like a resplendant Salvator enthroned at the Judgement, for Mercury bears the caduceus, Jacopo's personal insignia.“<sup>1162</sup>*

Unabhängig davon, ob man den Merkurstab als versteckte Signatur de' Barbaris identifiziert und als ein Zeichen der Selbstvermarktung bewertet, ist die Tradition der Verehrung Merkurs durch die Kaufleute offensichtlich. Auf einer Wolke kniend und zugleich von einer halbkreisförmig auf ihr angebrachten Inschrift gefaßt, blickt die an den Christus des Jüngsten Gerichts erinnernde Gottheit auf die Stadt herunter: „MERCVRIVS PRECETERIS HVIC FAVSTE EMPORIIS ILLVSTRO“ (Ich Merkur leuchte auf diesen Handelsplatz vor allen anderen Handelsplätzen). Das Werk gibt dabei einen Eindruck von der Bedeutung des illustrierten Buchs und für die Verfeinerung des Holzschnittes „especially in the major centers Nuremberg and Venice.“ Auf der Tradition dieser beiden Städte gründet „the early career of Albrecht Dürer, the first to undertake woodcut making for its artistic potential.“ Die Neubewertung von Holzschnitten am Übergang zum 16. Jahrhundert, mit Dürer ist ein gelernter Goldschmied angesprochen, der auch den Kupferstich „revolutionierte“, bestätigt die Aufwertung der druckgraphischen Gattungen, die zunehmend an die Stelle eines Vakuums deutscher Renaissancekunst tritt:

*„Luxurious book printing and extraordinary projects like Jacopo de' Barbaris View of Venice had the effect of placing the woodcut within the ken of the highest orders of patronage. These endeavors supplied the medium with expertise and with*

<sup>1162</sup> Landau/Parshall 1994, S. 44f. m. Abb.

*respectability. They where critical steps toward making woodcut suitable even to the artistic ambitions of an emperor.*<sup>1163</sup>

Bestätigen die kaiserlichen Vorlieben Maximilians I. diese Feststellung allein, so ist der Besteller der monumentalen Venedig-Ansicht aus sechs Stöcken kein Höfling, sondern ein Kaufmann des Fondaco dei Tedeschi gewesen ist, der mit dem Blatt seine Wahlheimat als „center of commerce“ und zugleich seinen eigenen Stand, also sich selbst feierte. Im Gegensatz zur Ehrenpforte Maximilians (**Abb. 68a**) ist das Werk ein beredtes Zeugnis bürgerlicher Kunst als Charakteristikum einer „neuen“ Epoche.

Laut Etzdorf nahm das nordalpine Planetenkinderbild zunächst seinen „*Weg nach Italien*“, von wo es „*in veränderter Gestalt*“, die Einzelfigur unter freiem Himmel wurde in ein urbanes, architektonisch geschlossenes Werkstattgeschäft versetzt, wieder in das deutsche Entstehungsgebiet zurückkehrte. Zukunftsweisend wurde eine 1531 datierte und wechselweise Hans Sebald Beham oder Georg Pencz zugeschriebene Holzschnittserie, in der nach dem Vorbild der Florentiner Stiche die „*Wissenschaften und Künste*“ des Merkurblattes erstmals in eine nordalpine Stadtlandschaft komponiert worden sind (**Abb. 263a-c**).<sup>1164</sup> Das Schema wurde seitenverkehrt vorbildlich für die von Maarten van Heemskerck entworfene und von Herman Jansz. Muller gestochene Planetenkinderserie, die in Antwerpen bei Hieronymus Cock um 1568 erstmals erschien, bis zum 18. Jahrhundert aber nur bedingt tradiert werden sollte (**Abb. 264**).<sup>1165</sup> Unterhalb der jüngeren niederländischen Darstellung steht folgender erläuternder Text:

*„Mercurius filios facit intelligentes, sagaces, aemulatores, beneficos, mathematicos, voti compotes, coniectore, copore graciles, pallentes, oculorum intuitu honestos, et potus temperantia mirabilis.“ (Mercurius maakt intelligente, scherpzinnige, ambitieuze en genereuze kinderen, die goed in wiskunde zijn en wier wensen alle in vervulling gaan. Het zijn zieners, ze zijn slank van lichaam, bleek, eerlijk van oogopslag en bewonderenswaardig in hun matigheid wat drinken betreft).*<sup>1166</sup>

Für Herbert Zschelletschky ist das Nürnberger Merkurkinderbild „*ein Lobpreis auf den Humanismus*“ sowie ein „*charakteristisches Zeitbild aus der freien Reichsstadt Nürnberg, in welcher der Handel und damit –wenngleich hierbei die mißliche Lage einer Reihe von Künstlern nicht übersehen werden darf- auch die Wissenschaften und Künste blühten.*“ Im

<sup>1163</sup> Ebd. S. 46.

<sup>1164</sup> Zum Vergleich der Serien und den spezifischen Unterschieden vgl. ausführlich Zschelletschky, S. 134-68 m. Abb. (Kap. Des Georg Pencz Aussage zu seiner Zeit in der Planetenkinder-Folge von 1531), hier S. 159-65 (Merkur).

<sup>1165</sup> „*Heemskercks prenten hebben een compositieschema dat in de 15de eeuw ontwikkeld wird on tot in de 18de eeuw zou blijven voortbestaan*“, Veldman 1986, S. 73-81 (Nr. 9 De Zeven Planeten), hier S. 74. Zu „*Mercurius en zijn invloed*“ vgl. S. 75f., Nr. 9.2 u. Abb. 41.

<sup>1166</sup> Lat. Originalinschrift und moderne Übersetzung zitiert nach Veldman 1986, S. 76.

Uhrzeigersinn lassen sich ausgehend vom Vordergrund zweifelsfrei ablesen: Handel/ Arithmetik (Geldwechsler/ Bankier und Buchhalter), Holzschnitzerei, Malerei, Astronomie/ Astrologie, Medizin, Goldschmiedekunst und Musik. Die *„Kontorszene mit Schreiber und Rechner“*, die Heemskerck übernimmt und welche *„die italienische Tischgruppe von pokulierendem Wirt und Gast“* ersetzt, ist ein *„von Pencz erfundenes und zugefügtes aktuelles Motiv, in dem der ökonomische Charakter Nürnbergs als mächtiger Handels- und Geldstadt seinen künstlerischen Ausdruck findet.“*<sup>1167</sup> Über dem Holzschnitt gibt ein Vierzeiler eine kurze Charakteristik der Kinder:

*„Mercurius kind sind künstenreych/ An behendigkeyt ist yhn nyemandt gleich/ In drey hundert Fünff vnd sechzig tagen lang/ Verbring ich meinen lauff vnd gang.“*<sup>1168</sup>

Auf dem Blatt scheinen zunächst *„zwei wesentliche, dem Hermes-Mercurius unterstehende Wissenschaftsbereiche zu fehlen: die Rhetorik und die Hermeneutik, d. h. die Kunst der Auslegung und Deutung.“* Sie werden durch den Planetengott in Gelehrtentalar und – barett selbst personifiziert, der wie *„ein eben dozierender Magister oder eine kritische Textstelle ausdeutender deutscher Humanist auf seinem Lehrstuhl“*, über seine Kinder wacht.<sup>1169</sup> In Übereinstimmung zum Florentiner Stich bevorzugte Heemskerck eine antikische Göttergestalt. Er sah sich daher gezwungen auf die ältere Gruppierung von Lehrer und Schülern neben dem Orgelbauer (-spieler) beim Hausbuchmeister zurückzugreifen. Entsprechend fügte Cock die „Lehrergruppe“ hinter der Musik ein, wo sie im Vergleich zum spiegelbildlichen Nürnberger Vorbild den Goldschmiedeladen ersetzt. Andererseits ist die Skulptur nicht durch die Holzschnitzerei (Hausbuchmeister, Pencz/ Beham), sondern durch die Steinbildhauerei vertreten (Florentiner Stich). Uhrmacher und Instrumentenbauer begegnen nur in den Beispielen des 15. Jahrhunderts. Beim Hausbuchmeister ist der Instrumentenbauer, ausweislich seines Tätigkeitsfeldes, zugleich praktischer Mechaniker und theoretischer Astronom (der Orgelbauer entsprechend auch Musiker). Neben einer Schüler-Lehrer-Gruppe bzw. Buchgelehrtengruppe als Repräsentant einer Sprachkunst des Trivium (Florentiner Stich, Hausbuchmeister, Heemskerck) ragen die rechnenden Künste Astronomie und Musik regelmäßig und in allen Beispielen bis zu Heemskerck heraus.

Die *„Kontorszene mit Schreiber und Rechner“*, die Heemskerck übernimmt, ist kein *„von Pencz erfundenes“*, sondern nur ein innerhalb der Merkurkinderbilder neues Motiv. Die Szene führt auf Bankiers-, Kaufmanns oder Goldschmiedarstellungen zurück bzw. ist zeitgenössisch mit diesen verbunden. Die schon erwähnte norditalienische Abhandlung über die Laster zeigt nicht nur den Laden- und Kundenverkehr eines Goldschmieds (fol. 7v),

<sup>1167</sup> Zschelletschky 1975, S. 160f.

<sup>1168</sup> Ebd. S. 137.

<sup>1169</sup> Ebd. S. 164f.

sondern auch zwei Bankiersszenen (fol. 8r), die beide Berufsgruppen unmittelbar, etwa über die obligatorische Buchhaltung, verbinden. Während in der oberen Etage Geld gezählt und verwahrt wird, sind unten die Kunden der Bank und deren Angestellte zu sehen (**Abb. 265**). Die große Geldtruhe in der oberen linken Szene ist der Tresor der Bank. Vier Schlösser stellen sicher, daß der Safe mit dem Kapital nur in Gegenwart aller verantwortlichen Personen geöffnet werden kann. Rechts sitzen drei Bankiers am Tisch und zählen Geld. Die Halbfigur Christi im Zwickel der oberen Arkaden deutet auf die Inschrift und stellt die Verbindung des Bildes zum Text her, der vor dem Laster der Habgier warnt. Die Inschrift bezieht sich vor allem auf den Schutz der Witwen und Waisen, die im rechten Vordergrund der unteren Szene an der Spitze der „Kundschaft“ stehen. Das Selbstverständnis des mittelalterlichen Bankiers als christlicher Geschäftsmann geht aus erhaltenen Wechselbriefen und Dokumenten hervor, die zumeist mit der Anrufung Gottes beginnen.<sup>1170</sup> Entsprechend läßt sich eine Miniatur aus dem „Miroir de l’humilité“ des Guillaume Vrelant anführen, der aus der Sammlung Philipps des Guten stammt und 1462 entstanden ist (Valenciennes, Bibliothèque-médiathèque).<sup>1171</sup> Sie zeigt „Les quatre tentations du monde“, die vier Versuchungen der Welt: den Ruhm am Beispiel eines Kirchenfürsten (Kardinal), die Macht am Beispiel eines höfischen Regenten (Herzog), die Lust am Beispiel einer Tischgesellschaft und den Reichtum am Beispiel eines Kaufmanns (**Abb. 266**). Dieser sitzt am Kontortisch und zählt sein Geld; die Goldschmiedewerke auf der Truhe und den Regalbrettern sind weitere Indizien des Reichtums und bezeichnen zugleich auch die Produktpalette; eine Identifizierung als Verlagsgoldschmied kann vermutet werden. Ein späterer Holzschnitt aus Barth Chasseuneux’ „Catalogus gloriae mundi“ von 1546 veranschaulicht eine Auswahl der sieben mechanischen Künste (München, Deutsches Museum).<sup>1172</sup> In drei Registern wurden jeweils zwei Handwerke paarweise als weibliche Personifikation gruppiert (**Abb. 267a/b**). Das untere vierte Bildfeld ist allein der TYMPANISTRIA vorbehalten, die sich wie alle anderen Künste ebenfalls unter einer Arkade und hinter einem Tisch mit zahlreichen Utensilien befindet, die einerseits auf die Kriegskunst (Schwert, Speiß, Axt usw.), andererseits auf die Musik verweisen (Blasinstrumente, Pauke). In der Doppelarkade darüber befinden sich links VENATORIA, eine Jagdhornbläserin mit Hunden vor einer gehegten Waldlandschaft mit Rotwild, und rechts die Medizin (CYRVRGIA), in einem reich mit Instrumenten ausgestatteten Praxisraum. Dies gilt auch für die Werkstätten in den Doppelarkaden darüber. Im zweiten Stockwerk links der Handel (MERCATORIA), rechts die Baukunst (ARCHITECTVRA) und darüber links die Landwirtschaft (AGRICULTURA) und rechts die Goldschmiedekunst (AVRIFABRA). Die

<sup>1170</sup> Metzger 2002, S. 100f., Tf. 23.

<sup>1171</sup> M. Smeyers: L’Art de la Miniature flamande du VIIIe au XVIe siècle, Leuven 1998, S. 388-390 u. Abb. 48.

<sup>1172</sup> Kat. Weltenharmonie 2000, Abb. 27.

Personifikation der Architektur steht hinter ihrer Ladentheke. Auf dem Tisch, in den Händen und hinter ihr sind Werkzeuge versammelt, die nicht allein Attribute der Baukunst sind. Durch verschiedene Hammer und Meißel, durch Farbtöpfe, Pinsel und kleine, bereits vollendete Christus- und Marienbilder, sind zugleich Bildhauerei und Malerei vertreten; durch Sägen und Hobel wird auch das Holz verarbeitende Zimmermannshandwerk (Schreiner/ Tischlerei) nachgewiesen. Eine Reihe von Berufen vereint, ablesbar vor allem an den dargebotenen Produkten, auch die Goldschmiedekunst (aurifabra): Plattner (Brustharnisch, Helm), Schlosser (Schlüssel, Schlösser), Schmied (Hammer, Zange, Amboß) und Goldschmied (Kelch, Becher, Schale). Die Personifikation des Handels steht neben der „Baukunst“ vor einem zweigeteilten Hintergrund als See- und Landhandel. Sie ist von Stoff- und Tuchballen umgeben, Geldbeutel und Waage liegen vor ihr auf dem Tisch, mit der rechten Hand zählt sie Münzen. In Abhängigkeit der Vorlage könnte eine Aufwertung des Verlagsgoldschmiedes in Richtung der artes liberales vermutet werden, was insbesondere den folgenden Goldschmied auf Jost Ammans „Allegorie des Handels“ betrifft. Diesbezüglich sei die „Arithmetica“ aus der Artes-liberales-Serie von Cornelis Cort nach Frans Floris angeführt (**Abb. 268**). Ammans „Allegorie auf den Handel“ erschien 20 Jahre später erstmals 1585 als Holzschnitt von sechs Druckstöcken (**Abb. 269a-c**).<sup>1173</sup> Der streng symmetrische Aufbau zeigt einen großen Brunnen auf der vertikalen Mittelachse, dessen Schale das „Hauptguet“ aller kaufmännischen Bemühungen, das Kapitel, symbolisiert. Der Brunnen wird durch den Gewinn aus einem Handel mit Waren aus aller Welt gespeist; der Gewinn fließt in neue Handelsunternehmungen, die den Reichtum und die Macht des Kaufmanns weiter vergrößern. Das Buch der Gewinne, das „Geheimbuch“ (Secretorum Liber Inventarium), steht in einer kleinen, von Säulen gerahmten Nische, die zusammen mit einem Sockel den tragenden Schaft des Brunnens bildet. Der „Herr“, als würdiger Kaufmann und Unternehmer mit pelzverbrämten Mantel und Barett dargestellt, thront unmittelbar unter dem Geheimbuch vor dem Sockel des Brunnens. Rechts und links von ihm wird die Organisation und der Betrieb eines Kontor- und Handelshauses im späten 16. Jahrhundert gezeigt. Vier offene Lauben, ein charakteristisches Merkmal für Kaufhaus-, Börsen- (hier Antwerpen, Hamburg) und Rathausbauten, geben Einblick in Beschäftigungsfelder des Kaufmanns: links vom Betrachter die Kontrolle der gewogenen Waren und das Beratschlagen; rechts die Verwaltung in der Schreib- und Kassierstube und das säuberliche Auflisten von besonders wertvollen Gold- und Silbergeräten. Im Vordergrund rechts und links werden Waren in Kisten, Fässer und Ballen verpackt. In der Mitte sind die Tugenden und Kenntnisse, die ein guter Kaufmann haben sollte, durch männliche Gestalten symbolisiert, die durch Inschriften und Reime genauer bezeichnet werden: Redlichkeit, Verschwiegenheit, Kenntnisse fremder

<sup>1173</sup> K. Pilz: Die Allegorie des Handels aus der Werkstatt des Jost Amman. Ein Holzschnitt von 1585, in: Scripta Mercaturae (1974), S. 25-59; Strauss 1975, Bd. 1, Nr. 20; Kat. Stadt 1985, Bd. 2, Kat. Nr. 733, S. 830f. m. Lit. (M.Z.); Kat. Antwerpen 1993, Kat. Nr. 136, S. 281 m. Lit.



Sprachen. Der Kaufmann steht zwischen der Obligatio (Schuldverschreibung, Verbindlichkeit) und der Libertas (Freiheit), die als weibliche Personifikationen links und rechts an den Bildrändern erscheinen. Vor den Lauben, zur Bildmitte hin, sitzen Schreiber und Kassierer an vier Tischen; sie führen Buch und zählen Geld. Das Blatt, das besonders durch die ausführlichen Umschriften auch eine Allegorie der Buchführung ist, stellt hier die Eintragungen in die unterschiedlichen Bücher vor: in das Journal (Zornal) werden die täglich anfallenden Geschäfte aller Art eingeschrieben: Kauf und Verkauf, Einnahmen und Ausgaben, Wechsel usw. Die Beträge werden vom Kassierer in das Kassenbuch übertragen, das auch die Schuldner (Debitoren) und Gläubiger (Creditoren) aufweist. Außerdem bildet das Journal die Grundlage für die Eintragungen in das Schuldbuch und das Waren- oder Güterbuch (Capus). Mit dem hinzukommenden „Geheimbuch“ werden die vier Arten des Buchhaltens vorgestellt, wie sie Matthäus Schwarz in seiner Musterbuchhaltung „Was das buchalten sey...“ 1518 und 1550 niedergeschrieben hat. Ein Vergleich dieses Textes mit der in Reimform angebrachten Beschreibung der „...Uhralten Kunst deß Buchhaltens..“ auf den Randleisten von Ammans Allegorie hat ergeben, daß Caspar Brinner, „*Burger und Rechenmeister zu Augsburg*“, der sich in der Bildüberschrift als Schüler des berühmten Nürnberger Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörffer ausgibt, die Musterbuchhaltung von Schwarz gekannt haben muß, da sie seinen Reimen vielfach wörtlich zugrunde liegt. Die in Italien bereits um 1300 übliche doppelte Buchführung, die dadurch mögliche Gewinn- und Verlustrechnung, die Kapitalrechnung nach Soll und Haben, verbreitete sich in Deutschland sehr zögerlich erst ab 1500. Matthäus Schwarz schreibt in einem einleitenden Abschnitt, daß die Deutschen die „*reichmachende Kunst*“ der Buchführung wenig lieben und schildert die Gepflogenheiten der Mehrheit der Kaufleute; insbesondere jener, die Reymerswaele oder van Hemessen abgebildet haben:

*„Aber etlich kauffleüt sein so treg und hinlessig, wellens im kopf tragen, trauen inen selb zuvil, zaichnen ire handlungen in schlechte Recordantzen und auf zettl, kloibens an die went vnd halten rechnung am fensterbret; ee das sy wellen ein schlechten fleiß, mue vnd arbeit brauchen, ee schlagen sy handlungen in den windt vnd kunden ir sach nirgent zusammen reimen; müssen darauf am letsten entlauffen, wissen auch nit worin sy stekhen, verderbent, also wissen nit wie inen geschehen ist“.*<sup>1174</sup>

Bis zum Ende des 16. Jahrhundert hat sich diese Berufsauffassung, sie ist kontinuierlich Gegenstand niederländischer Geldwechsler-, Bankiers- oder Zöllnerbilder des 16. Jahrhunderts, deutlich gewandelt. Bei den umfangreicher und immer komplizierter werdenden Handelsunternehmungen wurde die doppelte Buchführung zunehmend als

<sup>1174</sup> Kat. Stadt 1985, Bd. 2, S. 831 und weiterführend A. Weitnauer: Venezianischer Handel der Fugger. Nach der Musterbuchhaltung des Matthäus Schwarz, München/ Leipzig 1931 (=Studien zur Fugger-Geschichte, hg. v. J. Strieder, Bd. 9), hier S. 14.

rationelles Mittel zur Gewinnoptimierung erkannt. Während die untere Bildhälfte bei Amman den Kaufmann und Unternehmer im Kontor mit seinen Buchhaltern, den ein- und ausgehenden Waren oder bei Geschäftsgesprächen zeigt, gibt das Mittelfeld des Blattes Szenen zum Land- und Seehandel und die damit verbundenen Gefahren wieder. In der Mitte ragt aus der Brunnenschale eine Säule mit der Aufschrift „Circumstantiae (etwa Lebensumstände) heraus, auf deren Kapitell das Hauptbuch (Journal) liegt, auf dem Fortuna steht. Von oben hält Merkur, die Personifikation des Handels, die Waage als wichtigstes Attribut des Kaufmanns; sie ist ausgeglichen, wenn der Abschluß der Bücher eine gute Bilanz aufweist. Der Gestalt Merkurs entspricht am unteren Rand in der Mitte die unscheinbare Gestalt der Vergänglichkeit (Vanitas). Der bildliche Aufbau des Blattes, oben Merkur umgeben von den Tierkreiszeichen, unter ihm das „tätige Leben“, hier reduziert auf den Handel, geht auf das Vorbild der Planetenkinderbilder zurück.<sup>1175</sup>

Das besondere Beispiel eines individuell personalisierten Merkurkinderbildes soll diesen Abschnitt und das zweite Kapitel beschließen. Das Postulat eines artes liberales-Status erübrigt sich für den Goldschmied mit der Gleichsetzung des Buchstaben- und Zahlenkünstlers. Unter den Nürnberger „Portraitstichen“ des 17. Jahrhunderts ragt ein Doppelbildnis von Wenzel Jamnitzer und Johann Neudörfer heraus, das von Eberhard Kieser 1623 gestochen wurde (**Abb. 270**). Es befindet sich in Daniel Meissners "Thesaurus Philo-Politicus, Das ist: Politisches Schatzkästlein..." (Bd. 1, Frankfurt/ M. 1623)<sup>1176</sup>. Das "*Nil Melius Arte*" (Nichts ist besser als Kunst) überschriebene Blatt zeigt "*Jamnitzer*", in einer freien Version nach Jost Amman (**Abb. 348**), zusammen mit "*Neudörffer*" vor einer Ansicht von "*Nürnbergk*". Beide sitzen an einem Tisch und sind in ihre wissenschaftliche Studien vertieft. Beider Kunst, des Rechenmeisters mit Zirkel und des Goldschmiedes mit Perspektivapparat, geometrischen Körpern und Zirkel, unterliegt mathematischen Regeln, derer die Goldschmiede als Merkurkinder der ersten Stunde befähigt sind.<sup>1177</sup> Für Neudörfer und Jamnitzer graviert Merkurs Schlangenstab ein Rechenquadrat auf die Mitte des Tisches. Auf den Einfluß der Sterne und Planeten, d.h. die göttliche Konstitution des Kosmos, verweist auch die mittlerweile veraltete Armillarssphäre, die unterhalb des Götterstabes auf einem Sockel vor dem Tisch steht. Die Szene spielt vor den Toren der Stadt, über deren Mauern hinaus sich der Ruhm der Dargestellten ausgebreitet hat, die in ihrer Kleidung durchaus als Gelehrter Rechenmeister und praktizierender Goldschmiedekünstler differenziert werden. Jeder Bildhälfte ist ein Spruch in lateinischer Sprache und deutscher Übersetzung zugeordnet. Sie lauten für Neudörfer und fortlaufend für Jamnitzer:

<sup>1175</sup> Kat. Stadt 1985, Bd. 2, S. 831 nach Weitnauer 1931, S. 17, 175-182 u. 272.

<sup>1176</sup> Vgl. Löcher 1985, S. 183 u. Abb. 157, S. 181; Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr.774.

<sup>1177</sup> Zur geometrischen Theorie und Praxis der Nürnberger Goldschmiede vgl. Kap. A. 11.

*"Nichts bessers ist, dann kunst auff Erdn,  
Nichts nnutzlichers kan gfunden werdn,"*

*"Als Kunst: Kunst ist ein trewer Gfehrt,  
Drumb seind Künstler allr Ehren wehrt".*

## 9. Vom Berufsbild zum Portrait

Nürnberg ist die einzige deutsche und europäische Stadt, in der Bildnisse und Portraits von Goldschmieden seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und kontinuierlich in großer Zahl bis in das 18. Jahrhundert nachgewiesen wurden. Die Geschichte des Nürnberger Goldschmiedeportraits beginnt mit einem in Feder und Wasserfarben ausgeführten Blatt im Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung, das einen 1431 verstorbenen Goldschmied namens Staffelstein auf einem Dreibein am Amboß sitzend zeigt (**Abb. 271**). Der Meister treibt eine Becher- oder Kelchcuppa und holt zum Schlag mit dem Hammer aus; hinter ihm steht eine Doppelscheuer auf einem Tisch als einzige Requisiten.<sup>1178</sup> Mit dem Bildnis Staffelsteins ist zunächst ein unmittelbarer, ganzfiguriger Anknüpfungspunkt an den hoch- und spätmittelalterlichen Figurentyp des „sitzenden Schmiedes“ gegeben (**Abb. 97, 105, 108 oder 118**). Vergleicht man die Illustrationen der Hausbücher aus dem Zeitraum zwischen dem 15. und frühen 16. Jahrhundert, dann fällt die Schauplatzverlagerung in eine zunehmend reicher ausgestattete Ladenwerkstatt auf, was sich ausgehend von Staffelstein über das von Cherry angeführte Beispiel des 1469 verstorbenen Niclas Vogelsteiner (**Abb. 272**), des 178. Bruders<sup>1179</sup>, bis zum Bild von Cuncz Rott (um 1534) aus dem Landauer Hausbuch beobachten läßt, das den Goldschmied weiterhin bei derselben charakteristischen Tätigkeit, dem Treiben eines Bechers auf einem Amboß, zeigt (**Abb. 273**).<sup>1180</sup> Orientiert am

---

<sup>1178</sup> Im Jahre 1388 hatte der Nürnberger Kaufmann Conrad Mendel ein "Wohnheim" begründet, in dem jeweils zwölf hilfsbedürftigen Handwerker Kost und Logis fanden; vgl. Löcher 1985, S. 167; weiterführend W. Treue/K. Goldmann u.a. (Hg.): Das Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung zu Nürnberg, Text und Bildband, München 1965. In der 1425 begonnenen Bilderchronik, dem "Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüder-Stiftung" (Nürnberg, Stadtbibliothek), wurden alle in die Stiftung aufgenommenen "Brüder" bei ihrer früheren Tätigkeit dargestellt. Im bis in das Jahr 1549 reichenden ersten Band finden sich 335 "Bildnisse" (Feder und Wasserfarben). Darunter, zwischen 1431 und 1509, auch drei Goldschmiede: Staffelstein, der 106. Bruder, Genannter des Größeren Rats, starb 1431 (Bd. I, Bl. 51 r), Niclas Vogelsteiner, der 178. Bruder, starb 1469 (Bd. I, Bl. 88r) und Wilhelm Mair, der 225. Bruder, Goldschmied und Türmer, starb 1509 (Bd. I, Bl. 127v). Zum "Bildnis von Staffelstein" vgl. Löcher Abb.134. Im Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung sind im zweiten Band zwischen 1572 (Wolf Prüssel, der 406. Bruder, Bd. II, Bl. 30r) und 1732 (Johann Leonhard Eißler, der 724. Bruder, Bd. II, Bl. 247r) insgesamt sieben Goldschmiede zu finden, davon außer Prüssel nur noch Hanns Rapoldt vor 1620 (der 517. Bruder, aufgenommen 1618, Bd. II., Bl. 95v.).

<sup>1179</sup> Cherry 1992, S. 24, Abb. 20.

<sup>1180</sup> Nach Mendelschem Vorbild, Stiftung und Bilderchronik, wurde das "Hausbuch der Landauer Zwölfbrüder-Stiftung" (Deckfarben auf Pergament, Nürnberg, Stadtbibliothek) angelegt. Verantwortlich dafür war Matthäus Landauer. 1510 rief er die Stiftung ins Leben und 1515 verfügte er, daß man "die namen aller Brüder malen und verzeichnen lasse". Aus dem 16. Jahrhundert finden sich die "Bildnisse" von zwei Goldschmieden: Pangratz Storchel, aufgenommen am Montag nach "Quasimodogeniti" (8. April) 1521, erhängte sich am 21. Januar 1530 (Bd. I, Bl. 20v) und Cuncz Rott, aufgenommen 1534 und am 16. Oktober 1542 gestorben (Bd. I, Bl. 30v.); Abbildungen und Nachweise bei Löcher 1985, S. 168 und Anm. 7-10, S. 187; Kat. Jamnitzer 1985, Kat.Nr. 767/768. Im Hausbuch der Landauer Zwölfbrüder-Stiftung finden sich ebenfalls sieben Goldschmiedebildnisse in einem Zeitraum von 1608 (Franz Binder, als ein "ruchloser, gottloser Mann" am 26. Dezember 1610 entlassen) bis 1753 (Georg Brenner); Löcher S. 178-80 m. Abb. 151-55 u. Lit.; zu Landauer, für den Dürer das Allerheiligenbild malte (1511, Wien, Kunsthistorisches Museum), vgl. J. Ahlborn, Die Familie Landauer - Vom Maler zum Montanherrn, Nürnberg 1969 (= Nürnberger Forschungen 11).

Halbfigurenportrait des vorangegangenen Goldschmiedebruders Pangraz Storchel (um 1521), der wohl mit der Feuervergoldung eines Schmuckstückes beschäftigt ist (**Abb. 274**), sitzt Rott hinter dem Tresen. Sein Blick richtet sich, entsprechend Storchel, über den automatisierten Arbeitsvorgang hinweg auf die Schauvitrine, die jeweils auf der zur Straße heruntergeklappten Lade aufgestellt ist. Schon vor Arbeitsbeginn haben sie die Produktgestaltung vor Augen, denn ihre Tätigkeit ist die routinierte Wiederholung, der Automatismus eines Produktionsprozesses, den sie verinnerlicht haben. Seit dem 16. Jahrhundert orientierten sich die Bildnisse von Goldschmieden in den Hausbüchern einerseits also an der älteren Entwicklung architektonisch strukturierter Werkstattdarstellungen, wobei bei diesen „Ladenwerkstätten“ Produktion und Vertrieb zugleich betont werden. Andererseits, den Individualisierungsgrad betreffend, profitierten die Hausbuchillustrationen *„von der voll ausgebildeten und zumal in Nürnberg zur Blüte gelangten Portraitmalerei. Das ‚Milieu‘ der Handwerker tritt im Bild zurück, das Individuum setzt sich gegen die Standesmerkmale durch.“* Hanns Rapoldt aus dem Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüder-Stiftung, der 517. Bruder (**Abb. 275**), schmiedet um 1618 in einer Ecke seiner Werkstatt weiterhin ein Gefäß (Becher).<sup>1181</sup> Abgesehen von der großen formalen Übereinstimmung in den ältesten ganzfigurigen Bildnisbeispielen steht auf dem Tisch des Goldschmieds Vogelsteiner im Gegensatz zu Staffelstein keine Doppelscheuer, sondern ein Pokal. Der Deckel liegt dahinter, ein Ring davor auf dem Tisch (**Abb. 272 u. 271**).

Petra Kathke begann ihre Dissertation über das europäische Interieurportrait des 16. Jahrhunderts nach einer Einleitung mit fünf Portraits von Hans Holbein d.J. aus den Jahren 1523-33, konkret mit dem Danziger Kaufmann Georg Gisze von 1532 (**Abb. 291**) und dem Astronomen und Mathematiker Nicolaus Kratzer von 1528 (**Abb. 292**).<sup>1182</sup> Die *„formale Gestaltung des Geldwechslerbildes“* von Massys (**Abb. 234**) oder des Eligiusaltars von Petrus Christus (**Abb. 233**) nehmen demnach die *„Einbindung der Personen in das durch Gegenstände organisierte, fast quadratische Bildgefüge vorweg, die Holbein dem Gisze-Portrait zugrunde legt: Tischkanten und Regalbretter bilden ein Liniennetz und Objektkonturen umfassen rahmend die Gestalten.“*<sup>1183</sup> Über das Altarbild von Petrus Christus wird an Jan van Eycks verschollenes Bild einer „Verkaufsszene“ in Mailand erinnert, um zu schließen, daß *„Bilder von Kaufleuten, Goldschmieden und Geldwechslern“* grundsätzlich auch in Italien *„die Bereicherung der Portraits durch Umraum und Objekte anregen“* konnten.<sup>1184</sup> Der Weg zu den halbfigurigen „Bankiersbildern“ wurde wiederum anhand der

<sup>1181</sup> Löcher 1985, S. 178 u. Abb. 151.

<sup>1182</sup> Kathke 1997, S. 37-58, bes. S. 37-42; zu den niederländischen Voraussetzungen und zum „Interieurportrait mit Accessoire als überregionale Bildnisform“ der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts S. 59-88.

<sup>1183</sup> Weiterführend ebd. S. 59-63 (Holbein und Massys), hier S. 62.

<sup>1184</sup> Ebd. S. 63-66 (Petrus Christus), hier S. 65.

älteren „Ladenstücke“ bzw. „Werkstattgeschäfte“ in der Buch- und Altarmalerei ausgehend von Taddeo Gaddi skizziert (**Abb. 227 u. 228**).<sup>1185</sup> Nachdem bereits die ganze Portraitgattung darauf gründet, kommt Kathke unter der Überschrift „Handwerker und Finanzbeamte“<sup>1186</sup> konkret auf die spätmittelalterlichen Goldschmiede zurück. Sie bemerkt, daß die *„als Ladenstücke organisierten Goldschmiede-Darstellungen“* den halbfigurigen Portraits *„sehr nahe“* stehen und verweist auf die norditalienische Miniatur von Bezaleel und Oliab (**Abb. 230**), die hinter einem Tisch mit Schmiedearbeiten beschäftigt sind. Die weitere und grundlegende Ableitung des frühneuzeitlichen Portraits aus den Berufsbildern scheitert, obwohl im Anschluß kurz von den Nürnberger Hausbüchern die Rede ist, die allerdings und entgegen ihrer memorialen Bestimmung nicht als Bildnisse verstanden werden. Die Bemerkung, daß die *„in diesem Zusammenhang nicht an die unverwechselbare Identität eines Menschen gebundene Schilderung des Berufsstandes“* spätere Genrebilder vorbereitet hat, trifft nur auf die Werkstatt des Bileam-Meisters oder die des Berner Altares zu; die Entwicklung der Hausbücher läuft hinterher. Immerhin wurde an einem einzelnen Werk weniger ein Übergang, als vielmehr ein Fortwirken mittelalterlicher Ikonographie attestiert. Der Goldschmied Nicolaus Weiler *„zeigt sich in dem 1576 gestochenen Selbstbildnis hinter einem Arbeitstisch und kombiniert den Einblick in die Werkstatt mit dem formalen Aufbau der Halbfigurenbildnisse (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum). Um seine Gestalt bleibt genügend Raum für die vielfältigen Handwerksutensilien. Eindeutiges Relikt der geräumigen Werkstattbilder ist der am Amboß tätige Mann im Hintergrund.“*<sup>1187</sup> Das Schema wurde am Beispiel einer Vulkan-Werkstatt Cornelis C. van Haarlems schon als Berufsbild veranschaulicht (**Abb. 207**). Als „Selbstbildnis“ mit klassischem Berufsbild legt das Werk zunächst erneut Zeugnis von der Tätigkeit des Goldschmieds als Kupferstecher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab. Innerhalb der lückhaften Geschichte des Goldschmiedeselbstportraits führt es auf einen Stich Israhel van Meckenems d.J. zurück, der zwischen 1490 und 1500 in Bocholt entstanden ist (**Abb. 283**). Davor stünde, als autonomes Portrait, die Silberstiftzeichnung der Albertina von 1484, wenn sie von Albrecht Dürer d.Ä. selbst stammt (**Abb. 63**). Gemeinsam stehen allen frühneuzeitlichen Selbstportraits von Goldschmieden die mittelalterlichen Bildnissignaturen voran.

Wenn das Medaillon am Mailänder Goldaltar eine eigenhändige Arbeit des Vvolvinus ist (**Abb. 12d**), dann schließt sie sich typologisch den „Selbstdarstellungen von Malern und Malerinnen“ in der mittelalterlichen Buchmalerei an, die von Asemissen/Schweikhart für das 9. bis 14. Jahrhundert angesprochen worden sind. Das älteste angeführte Beispiel einer „gemalten Signatur“, mit der auch ein Meisternamen verbunden ist, stammt aus dem Ende

<sup>1185</sup> Vgl. abermals auch Panhans-Bühler 1978, S. 92-99.

<sup>1186</sup> Kathke 1997, S. 89-114, hier S. 104-107.

<sup>1187</sup> Ebd. S. 105f.

des 11. Jahrhunderts. In einer normannischen Handschrift des Hieronymus-Kommentares zu Jesaja hat sich ein Maler namens Hugo „selbst porträtiert“. Die Beischrift über seiner Zelle, in der er arbeitet, bezeichnet ihn als Maler und Illuminator der Handschrift: „Imago pictoris et illuminatoris huius operis“. Zu beiden Seiten des Kopfes steht in zwei Zeilen: „hugo pictor“.

*Wie „Baumeister und Bildhauer mit vielen selbstbewußten Inschriften, so haben auch Buchmaler mit ihren Selbstdarstellungen und Signaturen Anlaß gegeben, die alte Meinung zu revidieren, die Künstler des Mittelalters hätten ihre Werke stets in anspruchsloser Anonymität geschaffen.“<sup>1188</sup>* Aus den älteren und jüngeren, unbezeichneten oder namentlich benannten Darstellungen wie der des Malers Hugo wurde auf das „Selbstbewußtsein“ und einen „frühen Künstlerstolz“ geschlossen, der durch das Vvolvinus-Relief eindrucksvoll unterstützt und für die Frühzeit zu untermauern wäre. Der mittelalterliche Goldschmied wird allerdings weniger den irdischen Erfolg, als vielmehr die himmlische Auszeichnung angestrebt haben, die er sich mit seinem Werk zu verdienen erhoffte, das als Transmitter zwischen der materiellen und der geistlichen Welt zu verstehen ist. Das folgende Beispiel eines Goldschmieds mit Gesellen ist nur fragmentarisch überliefert, zeigt aber die typische Schmiedezange. Prudencio de Sandoval beschrieb 1601 den in außerordentlichem Schmuck mit Gold- und Elfenbeinreliefs, Emailinschriften und Edelsteinsteinen verzierten Reliquienschrein des Hl. Aemilianus, dessen Reste nach der Beraubung 1809 auf einem einfachen Holzschrein in der Klosterkirche von San Millan de la Cogolla angebracht wurden. Das durch Sandoval überlieferte Bildprogramm stellte auf der Giebelwand in kleinen Elfenbeinreliefs alle Persönlichkeiten vor, die mit der Herstellung des Schreins zu tun hatten: z. B. den Lieferant des kostbaren Elefantenzahns; Ranimirus rex, König von Aragonien, einen der Auftraggeber des Schreins (mit Geldbeutel in den Händen); oder „ENGELRAMAGISTRO ET REDOLFO FILIO“, die mit der Herstellung einer Elfenbeintafel beschäftigt sind (der stehende Junge hält die Tafel und der sitzende bärtige Meister schnitzt). Ein anderes, ebenfalls erhaltenes und um 1073 entstandenes Elfenbeintäfelchen zeigt die an der Herstellung des Schreins beteiligten Goldschmiede „MUNIUS PROCER“ und „PRAEPOSITUS GOMESSANUS“ (**Abb. 276**); einen stehenden Meister mit einem Mitarbeiter hinter sich, der attributiv Hammer und Zange vorweist; die Anordnung der beiden Figuren läßt an die hierarchische Struktur einer mittelalterlichen Goldschmiedewerkstatt denken; die soziale Differenz beider Personen wird an der Kleidung offensichtlich; ohne Attribut erscheint der Unterkörper des Meisters frontal, sein Kopf aber im Profil; er steht still, erscheint aber durch Handgestus und Kopfdrehung bewegt; im Schreitgestus erscheint nur der „Geselle“ mit dem Handwerkszeug; er folgt dem Meister, dem Vordenker und

<sup>1188</sup> Asemissen/Schweikhart 1994, S. 49-56, hier S. 49 u. Abb. 2; weiterführend O. Pächt: Hugo pictor, in: The Bodleian Library Record, 3, Oxford 1950, S. 96-103; J.J.G. Alexander: Medieval Illuminators and Their Methods of Work, New Haven/ London 1992.

Werkstattleiter (St. Petersburg, Staatliche Ermitage).<sup>1189</sup> Über einer Figur der Nowgoroder Bronzetür (Magdeburg, 1152-56), die in der Linken eine Schmiedezange und in der Rechten eine Metallwaage als Attribute hält, steht die Signatur: „Riquin me fecit“ (**Abb. 277**).<sup>1190</sup> Damit hätte ein Eisenschmied/Erzgießer unterzeichnet, der über seine Attribute und seine Tätigkeit mit den Goldschmieden verbunden ist; als Signatur einer Bronzetür stehen Ghiberti (**Abb. 38b u. 41d**) und Filarete (**Abb. 42b/c**) unmittelbar in dieser Tradition, von der im Anschluß nochmals kurz die Rede sein wird. Es kann bislang kein Beleg dafür angeführt werden, daß sich Goldschmiede des frühen und hohen Mittelalters auch selbst mit Werkzeugen bzw. bei ihrer Arbeit attributiv in Verbindung einer inschriftlichen Signatur abgebildet haben.

Vvolvinus erscheint am Mailänder Goldaltar mit leeren Händen inmitten der Beischrift: „VVOLVINIUS MAGISTER PHABER“. Im traditionellen Stiftergestus begegnet rund 400 Jahre später der Goldschmied Hugo von Oignies, der mit seiner Stiftung zugleich auch ein eigenhändiges Werk darreicht (**Abb. 20b**). Die Identifikation eines Künstlers über das Kunstwerk, d.h. durch ein Produkt als Attribut in Verbindung mit der Nennung eines Namens, wird für das Reliquiar Kaiser Heinrichs II. angenommen, das um 1185 entstanden ist (Paris, Louvre). Das Werk setzt sich aus zwei Rücken an Rücken zusammengefügt vierpaßförmigen Emaillen zusammen, die auf einem Sockel montiert sind, den drei vergoldete Bronzefüße tragen (**Abb. 278a**). Auf der Vorderseite sieht man Christus von den Büsten dreier Könige umrahmt (Hil. Oswald und Sigismund, Könige von Northumbria, sowie „EVGEVS, wohl Owain von Schottland). Im Zentrum der Rückseite steht der Hl. Kaiser (1152) hieratisch mit allen Krönungsinsignien. Zu seiner Rechten erscheint seine Gemahlin Kunigunde in Büstenform noch nicht als Heilige (1200). In der gegenüberliegenden Paßform ist ein älterer, bedeutungsperspektivisch auch zu Kunigunde verkleinerter, deshalb aber ganzfiguriger Mönch zu sehen (**Abb. 278b**). In der demütigen Haltung des Stifters überreicht er ein Modell des Reliquiars. Eine Inschrift in Niello im Rücken der gebeugten Gestalt identifiziert den Geistlichen als „Weland“, der, *„sonst unbekannt, entweder der Stifter oder der Goldschmied sein kann.“* Wenn Weland ein Goldschmied ist, dann bringt er das von ihm geschaffene Werk dar; er stiftet seine Leistung, wie dies in doppelter Weise, als Stifter und Ausführender, an einem erhaltenen Werk für Hugo d'Oignies nachweisbar ist. Seit Georg Swarzenski 1932 „Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen“ berichtet hat, wird das „aristokratische Reliquiar“ eng mit der Stiftertätigkeit Heinrichs des Löwen in Verbindung gebracht, obwohl *„kein Hinweis auf dem Reliquiar diese Hypothese stützt.“* Für Patrick M. de Winter selbst war *„es sehr verlockend zu vermuten, daß Weland nicht der Stifter, sondern*

<sup>1189</sup> Kat. Ornamenta 1985, Bd. 1, Kat. Nr. B\*\*, S. 251f. (Anton Legner).

<sup>1190</sup> Ebd. S. 224 (Abb. von Riquin und seinen beiden Mitarbeitern „Waismuth“ und „Abraham“); Claussen I 1985, S. 264 mit weiteren hochmittelalterlichen Signaturbeispielen außerhalb der Goldschmiedekunst.



*der Goldschmied war, der das Werk angefertigt hat.*<sup>1191</sup> Einen Goldschmied bei der Arbeit führt Virginia Wylie Egbert erst für das 14. Jahrhundert an. Über der Signatur „Francesco“ und der Datierung „1380“ seines Werkes hat sich ein Goldschmied bei der Fertigstellung eines Schreines zur Darstellung gebracht (**Abb. 279a**). Elisabeth I. von Ungarn beauftragt Francesco Milano laut Vertrag vom 5. Juli 1377 mit der Herstellung dieses Reliquiars für St. Simeon (Zadar, St. Simeon). Mit Hammer und Punziereisen vollendet der Meister „sein“ Reliquiar (**Abb. 279b**); er kniet vor dem Schrein, legt Hand an die letzte von vier tragenden Säulen und wendet den Blick programmatisch zur Stifterin.<sup>1192</sup> Formal sticht zudem die Übernahme eines frühchristlichen Sarkophagreliefs ins Auge (Rom, Museo di Laterano), das dem „Selbstbildnis in der Assistenz“ zum direkten Vorbild wurde (**Abb. 280**).<sup>1193</sup>

Lorenzo Ghibertis stellte sich vor 1425 mit Turban an der Nordtür des Florentiner Baptisteriums selbst dar (**Abb. 38b**). Auf einem vermeintlichen Selbstportrait erscheint wenige Jahre auch Jan van Eyck mit (rotem) Turban, der auf die Eitelkeit des Künstlers bezogen wurde.<sup>1194</sup> Vasari, der von sich selbst in der dritten Person spricht, hat die „Ich-Form“ der ersten Künstlerautobiographie, der „Commentarii“ Ghibertis, entsprechend kritisiert. Allerdings kann der Turban in der italienischen Künstlergeschichte als Hinweis auf „Labor“ verstanden werden, weil er dem Kopfschutz diene. Im Kontext der ebenfalls mit Turban charakterisierten Propheten verleiht sich Ghiberti den Rang eines „uomo illustro“, eines „artistic prophet“. <sup>1195</sup> Ebenfalls im Rahmengerüst unter den Propheten und Sibyllen des Alten Testaments sowie in Verbindung einer inschriftlichen Signatur befindet sich Ghibertis zweite Selbstportraitbüste spätestens um 1447-1448 an der Paradiestür des Florentiner Baptisteriums (**Abb. 41d**).<sup>1196</sup> Antonio Averlino gen. Filarete hat sich auf der Bronzetür von St. Peter zu Rom, die 1445 vollendet wurde, gleich doppelt portraitiert. Im Herrschaftsgestus in Form einer „quasi-medal“ mit umlaufender Datierung und Signatur (**Abb. 42b**), d.h. etwa zeitgleich zu den frühesten Pisanello Medaillen für Marchese Leonello d'Este von Ferrara<sup>1197</sup>, sowie als figürliche Reliefsignatur mit Zirkel an der Spitze seiner namentlich bezeichneten

<sup>1191</sup> Im folgenden Satz nimmt er dennoch eine herzogliche Auftraggeberschaft an; vgl. Winter 1986, S. 81-85 u. Abb. 91; weiterführend G. Swarzenski: Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen, in: Städel-Jahrbuch VII-VIII (1932), S. 241-397.

<sup>1192</sup> Egbert 1967, S. 78f., Nr. XXIX.

<sup>1193</sup> Panofsky 1993, Abb. 140.

<sup>1194</sup> Weiterführend Belting/Kruse 1994, Kat. Nr. 39; im Kontext der Anfänge des neuzeitlichen Selbstportraits Asemussen/Schweikhart 1994, S. 63-75, hier S. 73f. u. Abb. 18. Aus der Sicht des Malers setzt das „Selbstbildnis in der Assistenz“ ebd. S. 63ff. um 1380 und das „Selbstbildnis als Signatur“ S. 67ff. um 1400 ein. Der zeitliche Vorrang der Schmiede und Goldschmiede bestätigt sich abermals.

<sup>1195</sup> Woods-Marsden 1998, S. 63-67 u. Abb. 46.

<sup>1196</sup> Ebd. Abb. 47

<sup>1197</sup> Ebd. Abb. 48f., 38 u. 50 (Tür).

Werkstattmitarbeiter auf der Rückseite der Tür (**Abb. 42c**).<sup>1198</sup> Was die Zukunft betrifft wurde das ganzfigurige Selbstportrait des Nürnberger Erzgießers/ Rothschmiedes Peter Vischer d.Ä. am Sebaldusgrab schon erwähnt. In Italien folgt Jacopo Sansovino mit der Sakristeitür von S. Marco zu Venedig zwischen 1546 und 1563 strukturell nicht nur der zweiten Bronzetür, sondern im Detail auch den Selbstportraits Ghibertis nach.<sup>1199</sup> Für die Vergangenheit lassen sich wie gesagt bereits die hochmittelalterlichen Selbstdarstellungen von Mitarbeitern einer Magdeburger Gießhütte anführen, welche die Bronzetüren der Sophienkathedrale zu Nowgorod zwischen 1152-1154 angefertigt haben (**Abb. 277**). Der Gießer und leitende Meister Riquin mit Zange und Waage, der jüngere Gießer Waismuth mit Zange und flüssigem Erz im Gefäß, der Gießer Abraham mit Zange und Hammer; damit wären bereits drei charakteristische Attribute der Schmiedekunst versammelt.<sup>1200</sup> Auf der Bronzetür von San Zeno in Verona hat sich der Modelleur, zugleich Steinbildhauer (deshalb Hammer und Meißel), wohl um 1200 (ältere Teile um 1100) ebenfalls im ganzfigurigen Bildnis aber direkt bei der Arbeit verewigt; das Relief zeigt also keinen Schmied am Amboß, sondern einen Bildhauer mit Hammer und Meißel an einem Steinquader (**Abb. 281**).<sup>1201</sup> An die Tradition der hochmittelalterlichen italienischen Bronzetür als Reliefschauwand, die ausgehend von den Bernwardinischen Bronzetüren zwischen 1010 und 1015 im Rückgriff auf spätantike Holztüren beginnt, knüpft die einzige repräsentative Bronzetür des Spätmittelalters an. Andrea Pisanos Südtür am Baptisterium von Florenz (1330-1338) greift das mittelalterliche Schema auf, an deren Einteilung in 2 x 7 Vierpaßfelder sich wiederum Ghiberti nach dem Sieg über Brunelleschi bei der Nordtür (1403-1424) nach Vorgabe der Calimala zu orientieren hatte. Demnach führt Ghibertis „first bronze self-portrait since classical Antiquity“ zunächst auf die figürlichen Bildnisfiguren mittelalterlicher Bronzegießer zurück. Bei Filarete stehen sich die altertümliche figürliche Signatur und das moderne Selbstportrait in Medaillenform gegenüber. Möglicherweise griff Jean Fouquet bei seinem monochromen Selbstportrait, das um 1450 entstanden ist (Paris, Louvre), einen Durchmesser von knapp 7 cm hat und ursprünglich vermutlich mit anderen „Medaillons“ auf dem Rahmen eines Diptychonflügels angebracht war, auf Ghibertis dreidimensionale „Medaillonportraits“ zurück, die er auf seiner Italienreise gesehen haben könnte<sup>1202</sup>; im Gegensatz zeigen die zeitgenössischen Plaketten und Medaillen, einschließlich derjenigen, die in der Geschichte des Selbstportraits an Ghiberti anschließen, den Dargestellten im Profil: Alberti (1436 u. 1446-1450) und Filarete (1460), der sein Architekturtraktat etwa zur

<sup>1198</sup> Bei Woods-Marsden 1998, S. 54-57 bleibt die ganzfigurige Reliefsignatur auch im Abschnitt „The Self-Portrait of the Quattrocento Bottega“ ohne Vorbild; vgl. zum Werk ebd. S. 67-69 sowie Abb. 38f. u. 50.

<sup>1199</sup> Weiterführend m. Abb. Poeschke 1992, Bd. 2, Nr. 152f.

<sup>1200</sup> Legner 1985, S. 224f. m. Abb.

<sup>1201</sup> Ebd. S. 225f. m. Abb.; weiterführend zu den Nowgoroder und Veroneser Bronzetüren U. Mende: Die Bronzetüren des Mittelalters, München 1983, S. 57ff., 74ff., 146ff. u. 154ff.

<sup>1202</sup> Entsprechend Asemisen/Schweikhart 1994, S. 68f. u. Abb. 10.

gleichen Zeit in der toskanischen Landessprache verfaßt hat, das von Vasari als das dümmste Buch aller Zeiten bezeichnet wurde. ANTONIVS AVERLINVS ARCHITECTVS zeigt sich auf der Rückseite seines Werkes, der einzigen ovalen italienischen Medaille des ganzen Jahrhunderts, in bekannter Ganzfigur mit Werkzeug: VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COMODA PRINCEPS („as the sun causes the bees to flourish, so the (patronage of) princes has the same beneficial (effects).“ (**Abb. 282a/b**).<sup>1203</sup>

Israel van Meckenem d.Ä. und sein gleichnamiger Sohn, beides Kupferstecher, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Bocholt und Kleve tätig waren, wurde mit einem Goldschmied identifiziert, der in Bocholter Archivalien ab 1457 begegnet; er führte Goldschmiedearbeiten im Auftrag der Stadt aus und erhielt ein Jahresgehalt (!). Vermutlich übersiedelte die Familie in den 60er Jahren nach Kleve. Hier wurde zunächst auch Israhel van Meckenem d.J., der wohl um 1450 geboren wurde und 1503 verstarb, in der Werkstatt seines Vaters ausgebildet. 1466 zog er als Goldschmiedegeselle auf Wanderschaft zum Bodensee in die Werkstatt des Meisters E.S., der aller Wahrscheinlichkeit nach 1468 verstarb und dem Gesellen sein Plattenmaterial hinterlassen hat. Nach seiner Wanderschaft arbeitete der Goldschmied zunächst in Kleve; später ist er in Bocholt nachweisbar, wo er 1480 als Hausbesitzer am Markte, 1482 als Meister und Ehrengast der Ratszeche, 1487, 1488 und 1497 als Auftragnehmer des Stadtrates erscheint. Van Meckenem verdiente seinen Lebensunterhalt mit dem Kupferstich, *„den er mit gleichbleibendem Fleiße sein ganzes Leben hindurch ausübte, ohne ein Gefühl der Minderwertigkeit seiner eigenen unselbständigen Arbeitsweise, die ihn alle erreichbaren Vorlagen seines Vaters, seines Lehrmeisters, Schongauers, der Monogrammisten P.W., W.A., b.g., Holbeins d.Ä., des Meisters des Hausbuches, Wenzels von Ölmütz u. Albr. Dürers lieblos u. geschäftsmäßig abschreiben ließ“*; in seiner Zeit kann der Meister demnach als früh spezialisierter und selbständiger Vorlagen- oder Reproduktionsstecher gelten. *„Selbst gegen das Gesetz der Unantastbarkeit der Bezeichnung, das jener Zeit heilig war, verstößt er“*, so weiter Geisberg, *„wenn er die Signaturen mitkopiert oder bei Retuschen fremde Marken zufügt. Die Weise, wie er auf seinen Ablaßbildern nach Belieben 20 000 Jahre Ablaßbewilligungen in 45 000 umwandelt, ist mehr als bedenklich“*; sozialgeschichtlich und kirchengeschichtlich insbesondere wegen der sog. „heiligen Gesetze“. <sup>1204</sup> Israhel van Meckenem ist nicht nur „Plagiator“, sondern ein Beispiel für den wandernden Goldschmied, den Stadtgoldschmied oder den „Kupferstecher-Goldschmied“ des 15. Jahrhunderts, der im Vorfeld der beruflichen

<sup>1203</sup> Zu Albertis Bronzeplakette von 1436 sowie Matteo de' Pastis Medaille auf Alberti vgl. Woods-Marsden 1998, S. 70-77, Abb. 51f. sowie S. 78-84 u. Abb. 54f. weiterführend und mit Interpretation der Rückseite von Filaretos Selbstportraitmedaille als Allegorie des idealen römischen (Bienen-) Staates nach Virgil sowie im zeitgenössischen Bezug zum Condottiere Francesco Sforza, der seit 1450 über Mailand regierte.

<sup>1204</sup> Max Geisberg: Israhel van Meckenem, in: Thieme/Becker, Bd. 24 (1930), S. 325f.

Spezialisierung als ökonomisch denkender Reproduktionsstecher (und Verleger) begegnet. Er hat außerdem, was seine kunsthistorische Stellung betrifft (**Abb. 283**), „das erste Meisterbildnis in der deutschen Graphik“ geschaffen.<sup>1205</sup> Der Kupferstich zeigt den Goldschmied zusammen mit seiner Frau Ida (Bocholt, um 1490-1500, Münster, Westfälisches Landesmuseum).<sup>1206</sup> Innerhalb der weiteren Geschichte des Goldschmiedeportraits steht das Werk nur als Selbstportrait isoliert; Doppelpaarbildnisse von Goldschmieden haben sich erhalten (**Abb. 322, 328, 336**). Die neuere Kunstgeschichte geht davon aus, daß es sich bei dem „Geldwechslerbild“ von Massys „nicht eigentlich um ein Portrait“ handelt (**Abb. 234**), denn entgegen „dieser zu Beginn des Jahrhunderts vereinzelt geäußerten Meinung verweist Brigitte Völker dagegen auf die für ein Porträt ungewöhnliche Betonung des Interieurs, auf die typisierte Bildung der Gesichter und auf die ‘Entwertung’ der Augen als Spiegel der Persönlichkeit.“<sup>1207</sup> Unabhängig davon, daß sich die Persönlichkeit der Dargestellten in zahlreichen „Accessoires“ spiegelt und die Konzentration auf die notwendige Präzision der Arbeit programmatisch ist, kann es sich entsprechend der geläufigen Figurenzuordnung im Doppelportrait nur um die Ehefrau des Münzwägers handeln. Die Zusammengehörigkeit zeigt sich ganz deutlich in den übereinstimmenden Handhaltungen, welche die Tätigkeit des Partners wechselseitig kommentieren; das Bild muß dennoch kein „Ehepaarportrait“ oder „Doppelbildnis“ sein. Als Selbstdarstellung setzt Israhel van Meckenem, der seine Kupferstiche teilweise unter Angabe seiner Berufsbezeichnung als Goldschmied signiert hat, eine alte Tradition der Goldschmiede fort. Sie beginnt zwischen 830 und 850 mit der ersten figürliche Signatur eines Goldschmiedes im Stiftergestus (**Abb. 12d**); sollte das Relief am Mailänder Goldaltar nicht eigenhändig sein, dann wäre Magister Vvolvinus der erste Goldschmied, dessen Bildnis erhalten und inschriftlich bezeichnet ist. Wenn sich die Interpretation von Ludwig Goldscheider, für den „die Lesung der Inschrift nicht gesichert“ erscheint (VVOL/VI/NI/MAGIST/PHABER), wider Erwarten bewahrheitet, dann mag es sich „um eine Widmung an Volcanus, den Patron der Schmiede“ handeln, dessen Fest „noch in christlicher Zeit gefeiert“ wurde, „besonders in Gallia und Germania“; die frühmittelalterliche Ausbreitung des Wielandliedes trägt diesen Ansatz auch allein (**Abb. 110**).<sup>1208</sup> Der Goldschmied Hugo d'Oignies hat die Eigenhändigkeit seines Stifterbildnisses am Anfang des 13. Jahrhunderts inschriftlich selbst beglaubigt (**Abb. 20b**); darüber hinaus präsentiert er das Werk an den göttlichen Adressaten und weist damit ein Zeugnis seiner Kunst vor. Der Goldschmied Francesco, der sich bei der Arbeit an der letzten Säule eines Reliquienschreins zeigt (**Abb. 279b**), hat sich um 1380 etwa 100 Jahre vor dem Goldschmied Israhel van Meckenem d.J. bei der Arbeit „portraitiert“. In dieser

<sup>1205</sup> Ebd.

<sup>1206</sup> Fritz 1982, Kat. Nr. 9.

<sup>1207</sup> Kathke 1997, S. 61, Anm. 190 u. Völker 1968, S. 176f, Anm. 488.

<sup>1208</sup> Goldscheider 1936, S. 11 m. Abb.

Tradition lassen sich die Selbstportraits von Ghiberti und Filarete vor dem Hintergrund einer Tätigkeit von Goldschmieden als Erzgießer verankern.<sup>1209</sup>

Quentin Massys, der Sohn eines Schmiedes namens Joost, der 1459 in Löwen zuerst begegnet, soll 1491 als Freimeister in die Antwerpener Lukasgilde eingetreten sein. Diese Daten passen zu der legendenhaften Überlieferung, die bei Carel van Mander und späteren Autoren zu finden ist; demnach wäre auch Quentin Massys zuerst als Schmied tätig gewesen, bevor er zum Maler wurde. Die Sorge um die verwitwete Mutter und die Liebe zu einem Mädchen (Pictura) gaben den Anlaß, das väterliche Handwerk aufzugeben.<sup>1210</sup> Dieses wurde am Anfang des 17. Jahrhunderts durch van Mander bereits negativ und in Abgrenzung zur Malerei als Handwerk klassifiziert. *„Ich habe wohl schon öfter erwähnt“, so beginnt die Biographie, „daß die besondere Neigung eines Menschen, die ihm vor oder bei der Geburt von der Natur eingeflößt wurde, manchmal, sei es durch den Willen der Eltern, sei es durch die Notwendigkeit oder andere Ungelegenheiten Hemmnisse oder gewaltsame Hinderung erfährt. Darum geschieht es manchmal, daß solche, die zu den Vertretern unserer edlen Kunst ausersehen sind, in irgendeinem gemeinen groben Handwerk untergebracht werden. Aber sobald Leute dieser Art dazu gelangen, eine Änderung ihrer Lage herbeizuführen und die Kunst, die ihr eigentliches Feld ist, auszuüben – und sei es manchmal auch recht spät – sieht man sie wunderbare Fortschritte machen und herrliche Erfolge erringen. Ein Zeugnis dafür war das Leben von Caravaggio, und ein gleiches zeigt die Geschichte von Quinten Metsys, Maler von Antwerpen, den man den Schmied nennt, weil er zuerst – bis zu seinem 20. Jahre, eine Zeit, die von einigen zu Unrecht noch um zehn Jahre verlängert wird – ein Schmied war.“* Mit 20 wurde Massys schwer krank und obwohl die *„größte Wucht der Krankheit vorüber war und er anfang aufrecht zu sitzen, war sein Körper doch noch zu schwach, um eine so schwere Arbeit wie das Schmieden zu leisten. Unterdessen nahte der Fastenabend heran, und es war zu Antwerpen alter Brauch, daß am Fastenabend oder kurz vorher die Krankenpfleger oder Lazaristen einen Umzug in der Stadt veranstalteten, indem sie eine große hölzerne geschnitzte und bemalte Kerze vorantrugen und überall Holzschnitte mit kolorierten Heiligenfiguren an die Kinder verteilten, weshalb sie deren eine große Menge bedurften. Da fand sich unter denen, die Quinten besuchten, jemand, der ihm den Rat gab, solche Heiligenbildchen zu kolorieren, und er machte sich auch an die Arbeit. Durch diesen so ganz geringen Anfang wurde seine angeborene Neigung entfacht, so daß er sich von da ab gänzlich und mit großer Liebe und großem Fleiß auf die Malkunst warf, in der er binnen kurzer Zeit durch beständige Übung wunderbare Fortschritte machte, und der er als der hervorragende Meister, der er darin geworden ist, sein Leben*

<sup>1209</sup> Woods-Marsdens 1998, S. 63-69, Abb. 46-50, Titel des auf die gelernten Goldschmiede Ghiberti und Filarete begrenzten Kapitels ist charakteristisch: „Sculptural self-Portraits within framing“.

<sup>1210</sup> M.J. Friedländer, in: Thieme/Becker, Bd. 24 (1930), S. 227f.

lang treu blieb. Über die Ursache seines Übergangs vom Schmiedehandwerk zur Kunst wird gewöhnlich eine andere Geschichte erzählt, nämlich daß er sich als Schmied in ein anmutiges schönes Mädchen verliebte und bewarb, wobei er einen Maler zum Nebenbuhler hatte. Das Mädchen fand zwar mehr Gefallen an der Person Quintens, doch mißfiel ihr dessen gemeines Handwerk, und sie wünschte Quinten wäre der Maler gewesen und dieser der Schmied. Quinten, der dies begriffen, soll, veranlaßt durch seine große Liebe, seinen Schmiedehammer aus der Hand gelegt, zu den Pinseln gegriffen und sich mit großem Fleiß und glücklichem Erfolg der Malkunst in die Arme geworfen haben, um seine Herzallerliebste zu erfreuen und sie sich zu erobern. Dies wird durch Lampsonius in einem lateinischen Gedicht unter dem gestochenen Bildnis Quintens bestätigt, indem er diesen selbst sprechen läßt:

Quintinus Messius, Antverpianus Pictor.  
Ante faber fueram Cyclopes: ast ubi mecum  
Ex aequo pictor coepit amare proci:  
Seque graves tutidum tonitrus postferre silenti  
Peniculo obiecit cauta puella mihi:  
Pictorem me fecit amor, tudes innuit illud  
Exiguus, tabulis quae nota certa meis.  
Sic ubi Vulcanum nato Venus arma rogarat,  
Pictorem e fabro, summe Poeta, facis.<sup>1211</sup>

Das Gedicht gehört zu einem allegorischen Portrait, das 1572 von Domenicus Lampsonius unter dem Titel „Germaniae inferioris elogiis“ publiziert wurde (**Abb. 284**). Die Verse von Lampsonius wurden von Hieronymus Wierix illustriert, der vermutlich das berühmte, aber verlorene Selbstportrait von Quentin Massys vor Augen hatte, das dieser der Antwerpener Lukasgilde geschenkt hat (bis 1794 im Besitz der Gilde, heute verschollen). Es müßte dem Vulkanbild des Cornelis C. ebenfalls ähnlich gewesen sein (**Abb. 207**). Es erscheint dabei allerdings unwahrscheinlich, daß schon Massys die Schmiedefigur am Amboß in sein Selbstportrait integriert hat, um den Aufstieg zu veranschaulichen. Erst bei Lampsonius und van Mander dient sie dem Wunschgedanken bzw. Topos eines Aufstiegs des Handwerkers zum freien Maler als bildendem Künstler; in Italien betont Gauricus in der Lebenszeit von Massys den Aufstieg Andrea Riccios von der kleinteiligen Goldschmiedekunst zur monumentalen Erzgießerei, d.h. zur Bronzeplastik. Das Gedicht ist die Basis für die

---

<sup>1211</sup> Van Mander fährt fort: „Daß die erwähnte Werbung die Ursache gewesen sei, daß Quinten sich der Kunst zuwandte, erzählt man sich zwar allgemein, doch gilt die erste Version als die zutreffendere. Meiner Meinung nach können aber beide Lesarten wahr sein.“; zitiert Mander/Floerke 1991, S. 81-86, hier S. 81-84 m. Abb. Zum Paragone sowie mit dt. Übers. Hessler 2002, S. 96f. u. Abb. 12.

Lebensbeschreibung bei van Mander, die im „Schilderboeck“ seit 1604 zu lesen war. Sie folgt der Idee des natürlich begabten Genies in Anlehnung an die Florentiner Künstlergeschichte (Cimabue entdeckt Giotto), die Dürer schon in seiner Lehrlingszeit als Goldschmied für sich reklamierte (**Abb. 79**). Sozialgeschichtlich erscheint es angesichts des strikten Gildenzwanges ausgeschlossen, daß Massys ohne Lehre in einer etablierten Werkstatt in die Lukasgilde aufgenommen worden wäre. Zur Mitte des 17. Jahrhunderts ging der zweite Topos in die Kunstgeschichtsschreibung ein. 1648 erschien Franchois Fickaerts programmatisches Buch „Metamorphosis, or the Wonderful Transformation and Life of the Revered Mr. Quinten Matsys Artistic Smith and Painter in Antwerp“, 1658 Alexander van Fornenberghs „The Antwerp Proteus or the Cyclopean Apelles, that is, the Life and the artful Deeds of the Exceptional and the Esteemed Mr. Quinten Massys, Transformed from Smith into Fine Painter“. <sup>1212</sup> Aus Liebe zur Malerei (Pictura-Personifikation u. Venus) stieg der Eisenschmied-Cyclop, im positiven Sinn als „Artistic Smith“ und „Cyclopean Apelles“, aus der Werkstatt Vulkans zur „Schilderkunst“ auf. Umgekehrt wird der mit Massys verbundene Aufstieg der Antwerpener Malerei in den Augen von Lampsonius, van Mander und ihrer frühen Rezipienten von einem Schüler des Schmiede- und Feuergottes getragen. Diesmal wäre also kein gelernter Goldschmied (Brunelleschi, Ghiberti, Riccio, Cellini), sondern ein Grobschmied für den Aufstieg einer Kunst des Disegno verantwortlich. Für die frühneuzeitliche Malerei nördlich der Alpen beispielsweise durch Dürer.

Im Zusammenhang mit der Entstehung des Goldschmiedeporraits aus den „Werkstattbildern“ und „Ladengeschäften“ läßt sich das wohl älteste Portrait eines „Münzwägers“ (**Abb. 285**), Adrian Isenbrants unbekannter „Mann mit Goldwaage“ von um 1518 (New York, Metropolitan Museum), anführen. <sup>1213</sup> *„Was die Tafeln von Quentin Massys und Petrus Christus neben den in charakteristischer Ordnung plazierten Gegenständen weiterhin mit den Portraits verbindet, ist die durch den Ladentisch motivierte Beschränkung auf Halbfiguren. Wie sich diese subjektive Sehfeldbegrenzung aus dem Themenkreis der Goldschmiede und Geldwechsler in die Bildnismalerei hinein fortsetzt“*, kann für die Zeit des Übergangs vom Berufsbild zum Portrait schon an den van Eyckschen Goldschmiedeporraits mit Ring verfolgt werden (**Abb. 296, 297**). <sup>1214</sup> Als *„Dreiviertel nach links ausgerichtete Halbfigur“* wird der Münzwäger *„auf der extrem schmalen Tafel von einer ebenfalls nach links fluchtenden Tischplatte mit grüner Decke an die Rückwand gedrängt. Ihrem Verlauf folgt*

<sup>1212</sup> Weiterführend Silver 1984, S. 1f. mit engl. Übers.: *„A rough Cyclop blacksmith was I before,/ But when my sweetheart was also courted by a painter,/ She made me understand with some reproach,/ That the thundering blows on the anvil were less pleasing to her/ Than the silent play of brushes,/ The force of Love made me a painter./ The truth of this is indicated by a little anvil,/ Which I selected for a signature on my pictures./ As cypris obtained from Vulcan the arms for her son,/ O great poet, You have made a clever painter from blacksmith.“*

<sup>1213</sup> Kat. Bruges 1998, Abb. S. 53 und weiterführend zum Maler.

<sup>1214</sup> Jan de Leeuw sitzt am Fenster seines Laden- oder Werkstattgeschäftes hinter dem Tresen.

auch die Position der Waage, die der junge Mann in der linken Hand hält. Sein Blick ist wie der des Goldschmieds von Petrus Christus nach innen gekehrt, so daß die Gedankenversunkenheit den eigentlichen Handlungsimpuls aufzehrt.“<sup>1215</sup> Gleiches gilt für Heemskercks Doppelportrait in Amsterdam (**Abb. 286**). Der Dargestellte sitzt in einem Winkel seines Arbeitsraumes am Tisch. Mit der linken Hand blättert er im Kontobuch; die aufgeschlagene Seite weist Rechnungsposten auf. Neben dem Buch liegen Münzen, die der Mann mit Daumen und Zeigefinger abzählt. Die übrigen Gegenstände sind ebenfalls „Zeugnisse der beruflichen Tätigkeit und des Standes“. Ein Petschaft zum Siegeln, roter Siegellack, eine Garnrolle, ein Tintenfaß, eine Streusanddose, eine Schreibfeder und ein Messer liegen griffbereit auf dem Tisch. An der Wand hängt der Spiegel, mit dem Spiegelbild des Mannes. Hier wie da weist die Zerbrechlichkeit des Glases, der Spiegel bei Petrus Christus wies schon Mitte des 15. Jahrhunderts Sprünge auf, auf das später ausformulierte Emblem der Vergänglichkeit alles Irdischen hin. „Andererseits“, so ebenfalls Grosshans, „kann der Spiegel als Attribut der Prudentia jedoch auch die Lauterkeit des Dargestellten symbolisieren.“<sup>1216</sup> Älterer Überlieferung zufolge soll das Doppelportrait von 1529 Pieter Gerritz Bicker (1497-1567) und seine Frau Anna Pietersd. Codde darstellen. Bicker gehörte zu den wohlhabenden und angesehenen Persönlichkeiten Amsterdams. In den Quellen wird er als Münzmeister (Muntmeester) bezeichnet; vermutlich gehörte er dem „Collegie van Generaal Meesters van de Munt“ an. Ein stichhaltiger Nachweis, „der die Identifizierung stützen könnte, kann jedoch nicht erbracht werden“; die Provenienz des Gemäldes führt auf Bickerschen Familienbesitz zurück.<sup>1217</sup> Ein Prägestempel läßt an „ein“ weiteres Münzmeisterportrait denken (**Abb. 287a/b**). Rudolf Bergau, der 1892 einen unbekannten „Münzmeisters“ für das GNM erwarb und das Werk als eine Arbeit Neufchatels einordnete, identifizierte den Dargestellten, der einen Prägestempel in der rechten Hand hält, ungeachtet der veralteten Tracht mit dem Stempelschneider Christoph Dietherr, Münzmeister der Stadt Nürnberg von 1553 bis 1571. 1926 hat Peltzer das Werk als Kopie nach dem Bildnis eines Münchner Münzmeisters (Bayerisches Nationalmuseum) erkannt (**Abb. 288**), zu dem sich auch das Gegenstück der Ehefrau erhalten hat.<sup>1218</sup> Die Originale sind 1501 datiert. Damit rückt insbesondere das Portrait des Mannes in die Nähe der Dürer-Zeichnung (**Abb. 63**), von der es die Drehung der Figur mit einer entsprechenden Blickrichtung vom Betrachter nach rechts und die damit verbundene Geste des rechten Armes übernimmt, der parallel zum unteren Bildrand zwischen dem Portraitierten und dem Betrachter verläuft, um diesmal ein Werkzeug in der unteren rechten Ecke zu präsentieren, wie dies der unbekannte Nürnberger Goldschmied um 1560-70 mit einem Deckelpokal tut, dessen Portrait dieser älteren Tradition

<sup>1215</sup> Kathke 1997, S. 65f. u. Abb. 19.

<sup>1216</sup> Grosshans 1980, Kat. Nr. 3, S. 91-93 m. Abb.

<sup>1217</sup> Kat. Amsterdam 1976, S. 264 m. Abb.; Grosshans 1980, S. 91 („Provenienz: Angeblich aus den Familien Bicker, Huyberts usw.“) u. 93.



verhaftet bleibt<sup>1219</sup>; zwischen 1560 und 1570 sind auch die freien Kopien entstanden, die im mittlerweile protestantischen Nürnberg auf den Rosenkranz des Mannes verzichten. Ergänzend zu dem Prägestempel läßt sich, weil Goldschmiede wiederholt und kontinuierlich über Jahrhunderte als Münzmeister und Siegelschneider in Erscheinung treten, der Nachlaß des 1398 hingerichteten erzbischöflichen Siegelbewahrers Hermann von Goch aus Köln anführen; insbesondere weil dieser einen Goldprobierstein und zwei Siegel enthält (**Abb. 289**).<sup>1220</sup> Schließlich läßt sich ein mit Jakob Fugger identifiziertes Portrait in Budapest anführen, das Lorenzo Lotto zugeschrieben wird, der „eine vergleichbar umfangreiche Gruppe von Interieur-Bildnissen wie Hans Holbein“ malte (**Abb. 290**). In der „Verteilung der Objekte auf der bildparallelen Brüstung“ steht das 1538 datierte Portrait (Budapest, Museum der Bildenden Künste) dem Pacioli-Bild nahe (**Abb. 350**):

*„Auch hier widerspricht der sinnende Blick des leicht nach rechts gewandten Mannes der Tätigkeit beider Hände, die mit dem Abwägen von Münzen beschäftigt sind.“<sup>1221</sup>*

Hier wird nicht der Anspruch erhoben, eine Gruppe von Münzmeister- oder Geldwechslerportraits gefunden zu haben. Es wurde lediglich der Versuch unternommen, ein nachrichtlich überliefertes Betätigungsfeld von Goldschmieden zu illustrieren, welches sie als Angehörige des Patriziats gleichermaßen in die Nähe des Kaufmannsstandes rückt. Das Berufsbild des Münzmeisters führt innerhalb der europäischen Goldschmiedekunst auf den Zunftpatron und merowingischen Hofgoldschmied Eligius zurück und läßt sich über die hoch- und spätmittelalterlichen Schrift- sowie frühneuzeitlichen Bildquellen verfolgen.<sup>1222</sup> Mit Cellini und den „Münzmeisterportraits“ kann zumindest an eine Sparte der Goldschmiedekunst erinnert werden, die eingangs des XIV. Traktat-Kapitels („Wie stählerne Münzstempel gemacht werden“) als die „Kunst des Münzprägens“ bezeichnet wird.<sup>1223</sup>

Im sechsten Kapitel „Die Objekte und ihr Aussagewert“ spricht Kathke die „Beigaben und ihre Sekundärfunktion“ sowie das „Objektrepertoire“ an. Eingangs erklärt sie, daß eine „Bestandsaufnahme von Beigaben, die wie Bücher und Schreibzeug, Zirkel, Goldwaage oder astronomische Meßgeräte, Sezierbesteck oder diverse Musikinstrumente über Jahrhunderte an bestimmte Gewerbe gebunden bleiben“, auf „eine berufsspezifische Analyse verschiedener Porträttypen hinauslaufen und den Rahmen dieser Arbeit sprengen“ würden. Angesichts der nachfolgenden Aufzählung einschlägiger Abhandlungen wäre eine berufsspezifische Analyse, beispielsweise statt des Ausblicks auf das 20. Jahrhundert, zumindest in Kurzform für das 16. Jahrhundert möglich gewesen. Dabei hätten,

<sup>1218</sup> Vgl. Kat. Nürnberg 1997, S. 334f. m. Abb.

<sup>1219</sup> Kat. Jamnitzer 1985, Abb. 143 (Kat. Nr. 775).

<sup>1220</sup> Kat. Rhein und Maas 1972, Kat. Nr. I 15.

<sup>1221</sup> Kathke 1997, S. 73 u. Abb. 28.

<sup>1222</sup> Vgl. die kurzen Abschnitte „Öffentliche Ämter“ und „Beziehung zur Münze“ bei Fritz 1982, S. 45.

insbesondere wenn die These einer Genese des frühneuzeitlichen Interieurportraits Holbeinscher Prägung aus den Ladengeschäften von Bankiers und Goldschmieden erklärt und vertreten wird, sowohl das Goldschmiede-, als auch das Kaufmannsbildnis eine besondere Beachtung verdient und nötig gehabt.<sup>1224</sup> „Typengeschichtliche Sammlungen“ zu den Portraits von Malern, Medizinern, Baumeistern, Musikern oder Archäologen machen *„unter anderem deutlich, wie sehr die berufsspezifische Differenzierung im Porträt des 16. Jahrhunderts wurzelt, wo das Einmalige einer Tätigkeit als persönliche Leistung mit dem Menschenbild verknüpft und einschließlich moralisierender Implikationen potentieller Bildgehalt der Porträtmalerei wird.“*<sup>1225</sup> Hinsichtlich der Genese des Interieurportraits im 16. Jahrhundert, dessen Typenreihen, wenn man es mit der Nomenklatur etwa hinsichtlich der differenzierenden Verwendung von „Bildnis“ und „Portrait“ schon genau nimmt<sup>1226</sup>, als „Portraittypen“ zu bezeichnen wären, hätten die Beiträge von Strieder 1962 zum Nürnberger Kaufmannsportrait und Löcher 1985 zum Nürnberger Goldschmiedeporrait Erwähnung finden können. Darüber hinaus wurzelt die berufsspezifische Differenzierung schon im Portrait des 15. und nicht erst des 16. Jahrhunderts. Zunächst spielen stereotype Berufsattribute die Hauptrolle; erst danach erweitert sich das Spektrum der Accessoires und berechtigt folgende Feststellung, die sich exemplarisch für die gesamte Entwicklung detailliert am Goldschmiedeporrait verfolgen läßt:

*„Das Repertoire der Porträt-Beigaben beschränkt sich eben keinesfalls auf die Bücher der Gelehrten, die Ringe der Goldschmiede, die Notenblätter und Instrumente der Musiker oder auf Zirkel und Grundrißpläne der Architekten. Musiker, Arzt, Goldschmied und Architekt sind nicht nur anhand von stereotypen Standesattributen zu erkennen, vielmehr wird das Besondere ihrer individuellen Leistung durch besondere Gegenstände anschaulich gemacht...“*

„Aufschlußreich“, so heißt es weiter im Text, *„ist darüber hinaus vor allem die Vielzahl ungewöhnlicher Objekte“*. Es folgt eine Aufzählung, die nach einem Anatomen auch einen Goldschmied erwähnt, der, ganz typisch, ein Gefäß als Zeugnis seiner Kunst in Händen hält: *„Ein Armpräparat liegt vor dem Anatom und Nürnberger Stadtarzt Volker Coiter. Der mit dem*

---

<sup>1223</sup> Cellini/Brinckmann 1978, S. 103.

<sup>1224</sup> Kathke 1997, S. 153-70, hier S. 153-57.

<sup>1225</sup> Ebd. S. 154, Anm. 553-56 mit Hinweis auf Publikationen, die gerade für das Untersuchungsgebiet des 16. Jahrhunderts um Maler, Goldschmiede oder Kaufleute zu erweitern wären: Das Arztportrait, in: Ciba-Zeitschrift 5 (1938); R. N. Wegner: Das Anatomenbildnis. Seine Entwicklung im Zusammenhang mit der anatomischen Abbild, Basel 1939; A. S. Lyons: Medicine. An illustrated history, New York 1978; K. Gerstenberg: Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters, Berlin 1966; I. Severin: Baumeister und Architekten. Studien zur Darstellung eines Berufsstandes in Portrait und Bildnis, Berlin 1992; W. Salmen: Musiker im Portrait, 4 Bde., München 1982; P. Berghaus: Der Arzt. Graphische Bildnisse des 16.-20. Jahrhunderts aus dem Portraitarchiv Diepenbroick, Münster 1979 u. P. Berghaus: Der Archäologe. Graphische Bildnisse aus dem Portraitarchiv Diepenbroick, Münster 1984.

Augsburger Goldschmied Martin Marquart identifizierte bärtige Mann auf einem Portrait in Wien hält eine große, mit Ornamenten geschmückte Kanne“.<sup>1227</sup> In der Anmerkung zu den Ringen der Goldschmiede wird auf „Jan van Eycks Portrait von Jan de Leeuw und Gerard Davids Goldschmied von etwa 1505/10“ (**Abb. 296 u. 308**), auf einen von Lorenzo Lotto gemalten Goldschmied, der „ebenfalls einen Ring und ein Kästchen mit Ringen in den Händen“ hält (**Abb. 314**), und auf Rogier van der Weydens Portrait von Francesco d’ Este (**Abb. 298**) hingewiesen, dessen „Hammer und Ring“ allerdings „in einem anderen Zusammenhang“ stehen sollen, denn sie „verweisen auf einen besonderen Rang des Dargestellten bei höfischen Turnierspielen.“<sup>1228</sup> Mit van Eyck, David und Lotto sind drei charakteristische Goldschmiedeporraits aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und vom Anfang des 16. Jahrhunderts benannt; mit ihnen ist eine direkte Anbindung an die mittelalterlichen Bankiers- und Kaufmannsbilder, an das Werkstattgeschäft Gaddis, an das Ladengeschäft von Petrus Christus oder an die Geldwechslerstube von Massys möglich. Ohne Vorgriff auf die Chronologie des Goldschmiedeporraits kann die Genese des „Interieurporraits“ aus den Darstellungen von Bankiers und Goldschmieden über Holbein, den Ausgangspunkt Kathkes, erfolgen, um die Annäherung an den Kaufmannsstand nochmals herauszuheben.

Zu Beginn der vierjährigen Schaffensperiode von 1532 bis 1536, in der Holbein als Maler der deutschen Kaufleute des Londoner Stalhofes tätig war, entstand das berühmte Bildnis des Danziger Kaufmanns Georg Gisze (Berlin, SMPK, Gemäldegalerie), welches im Oeuvre formal und ikonographisch an das Bildnis des aus Bayern stammenden Astronomen Nikolaus Kratzer anknüpft (**Abb. 291 u. 292**), das Holbein am Ende seines ersten Engländeraufenthaltes 1528 gemalt hat (Paris, Louvre).<sup>1229</sup> Schon 1526 war Holbein von Basel zunächst nach Antwerpen gereist, wo seinerzeit Petrus Aegidius den Kontakt zu Quentin Massys durch ein Empfehlungsschreiben des Erasmus von Rotterdam herstellte, den Holbein mehrfach, in der Pariser Version (um 1523, Paris, Louvre) nach dem Vorbild von Massys (1517, Rom, Galleria Nazionale d’Arte Antica), gemalt hat.<sup>1230</sup> Holbeins Portrait Kratzers<sup>1231</sup> prägt schließlich über lange Zeit die Darstellung anerkannter Mathematiker und Astronomen, „sowohl was die Position der Halbfigur im Raum, als auch die Tätigkeit der

<sup>1226</sup> Ebd. S. 17: Das „Bildnis als jede Darstellung eines Menschen mit der Tendenz zum anonymen Allgemeinbild und Portrait als authentisches Abbild einer bestimmten Persönlichkeit“.

<sup>1227</sup> Kathke 1997, S. 154f. u. Abb. 107 (Nicolas Neufchatel oder Nicolas Juvenel, Volker Coiter, 1575, Nürnberg, GNM); zum Bildnis des Goldschmieds vgl. Kat. Wien 1991, S. 24, Tf. 580, Nr. 1043.

<sup>1228</sup> Kathke 1997 S. 154, Anm. 154 mit Hinweis auf die Bestandskataloge Kat. Wien 1991, S. 55, Tf. 263 (Van Eyck) u. S. 48, Tf. 276 (David); Kat. European Paintings in the Metropolitan Museum of Art, 3 Bde., New York 1980, Bd. 3, S. 329, Nr. 32.100.43 (Rogier).

<sup>1229</sup> Schneider 1992, Abb. S. 24.

<sup>1230</sup> Ebd. Abb. S. 88 u. 89; Kathke 1997, S. 42f. u. Abb. 1.

<sup>1231</sup> Als Portrait eines Mannes, der mit einer seiner Erfindungen portraitiert wurde, folgt der Goldschmied Wenzel Jamnitzer mit Eichstab nach; vgl. Abb. 344a u. 345.

*Hände auf einem von Meß- und Schreibgeräten bedeckten Tisch anbelangt.*“ Die Verbreitung erfolgte vor allem im Medium der Graphik. Der 1557 von Jan van Stalbruch gefertigte Kupferstich des Löwener Astronomen und Mathematikers Professor Reinerus Frisius Gemma vertritt den etablierenden Portraittypus.<sup>1232</sup> Die Zahl der anerkannten „Steelyard Portraits“ (Stalhofportraits) schwankt von sieben bis zwölf und steht auch für die Zeit nach 1536 in Frage, als Holbein königlicher Hofmaler wurde.<sup>1233</sup> Historische Authentizität bezeugende Bild- und Schriftquelle zugleich sind die standardisierten Briefe, die von fast allen Kaufleuten in Händen gehalten werden. Es wurde darauf hingewiesen, daß die wiederkehrende Formel des Gisze-Briefes (*„Dem Erszamen/ Jorgen gisze to lunden/ in engelant mynem/ broder to handen.“*)<sup>1234</sup> nicht auf ein Familienmitglied als angenommenen Schreiber, sondern auf einem Geschäftsfreund schließen läßt.<sup>1235</sup> Wie das formelhafte „Jesus“ in der Beglaubigung des Dirk Tybis (1533, Wien, Kunsthistorisches Museum)<sup>1236</sup> auch in hansischen Urkunden begegnet<sup>1237</sup>, so scheint auch die Anrede „Bruder“ zum gehobenen Standard kaufmännischer oder bruderschaftlicher Korrespondenz gehört zu haben. Zusammen mit der idealen christlichen Altersangabe (33) des Duisburgers wird die voranstehende Akklamation „Jesus“ zugleich als Ausdruck der Auferstehungshoffnung, also als Hinweis auf die Passion Christi gedeutet, die auf zeitgenössischen Bildnissen in der Regel, etwa bei Gisze, durch eine Nelke anschaulich gemacht wird.<sup>1238</sup> Ein religiöses Bekenntnis läßt sich plakativ am Portrait des Cyriakus Kale ablesen (1533, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum), wo die Inschriften rechts und links des Kopfes zusammen mit den Inkarnatspartien eine Kreuzform bilden.<sup>1239</sup> Wie bei Tybis führt die vom Gisze-Bildnis abweichende Frontalität auf Dürers christomorphes Münchner Selbstbildnis zurück (Selbstbildnis im Pelzrock, 1500, München, Alte Pinakothek), das an Christusdarstellungen

<sup>1232</sup> Der Stich führt auf ein Portrait Heemskercks in Rotterdam zurück; Kathke 1997, S. 57f. mit weiteren Beispielen u. Abb. 11.

<sup>1233</sup> Markow 1978, S. 39f. u. Abb. 1-7; Löcher II 1985, S. 676 u. Abb. 5-14.

<sup>1234</sup> Zitiert nach Kathke 1997, Anm. 105, S. 37.

<sup>1235</sup> Löcher II 1985, S. 677.

<sup>1236</sup> Eigenhändige Inschrift des Dargestellten auf dem Blatt am unteren linken Bildrand: *„+ Jesus + Da ick was 33 jar alt was ick Deryck Tybis to London dyser gestalt en hab dyser gelicken den mael ges(chrieben) myt myner eigener hant en was halffs mert (Mitte März) anno 1533 per my Deryck Tybis fan Dus...“*; zitiert nach Löcher II 1985, S. 674 u. Abb. 10.

<sup>1237</sup> H. Krummacher: Zu Holbeins Bildnissen rheinischer Stahlhofkaufleute, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 25 (1963), S. 181-192, hier S. 191 m. Nachweisen; Löcher II 1985, Abb. 10.

<sup>1238</sup> Die mit Wasser gefüllte Vase symbolisiert die traditionelle Glaskaraffe mit dem Wasser des Lebens, wie sie entsprechend bei Quentin Massys Geldwechsler begegnet; nach Markow 1978, S. 42-44 spielt die Thalerkresse (*Arabidopsis thaliana*) auf das Geschäftsleben und die im Volksmund „Good King Henry“ (*Chenopodium bonus henricus*) genannte Pflanze auf den regierenden König Heinrich VIII. an. Rosmarin symbolisiert den Erinnerungswunsch. Die höchste und bedeutendste Blüte des Blumenstraußes ist die Nelke (engl. *carnation*). Sie deutet auf die Auferstehungshoffnung Giszes und die Leidensgeschichte Christi hin. Zudem begegnet sie häufig in Brautbildern (Gisze heiratete 1535 Christine Krüger, die Tochter des Danziger Bürgermeisters) oder in Amulettfunktion gegen Krankheit und Ansteckung.

<sup>1239</sup> Löcher II 1985, Abb. 10; Kat. Stadt 1985, Bd. 2, Kat. Nr. 735; A. C. Steland: Hans Holbeins Bildnis des Cyriakus Kale, in: Informationen zur Kunst (Loseblattsammlung des HAUM), Braunschweig 1990.

in der altniederländischen Malerei anknüpft und die Idee der Nachfolge Christi als Epochenphänomen heraushebt.<sup>1240</sup> Für die Gildehalle des Londoner Stalhofs malte Holbein vermutlich zwischen 1534-36 auch zwei heute verlorene Leinwandbilder in Grisailles, die durch einen Originalentwurf, verschiedene Nachzeichnungen und eine Beschreibung Karel van Manders von 1617 gut überliefert sind.<sup>1241</sup> Die moralische Quintessenz der Triumphbilder wird durch eine längere Inschrift nochmals zusammengefaßt. Der den Triumph der Armut erläuternde Spruch lautet in deutscher Übersetzung:

*„Der Sterblichen Lust ist flüchtig und schwankend, wird bewegt und getrieben wie ein Wirbel im Sturm. So darf man keinen Herrlichkeiten trauen. Wer reich ist, dem bangt vor schmachlicher Not, er fürchtet stündlich, daß des unbeständigen Schicksals Rad sich dreht, und in Täuschung geht sein Leben hin. Wer arm ist, fürchtet nichts, ihm droht kein Verlust, sondern freudige Hoffnung erfüllt ihn, denn er denkt zu erwerben, und lernt durch Tugend Gott dienen.“*

Die dem Reichtum beigegebene Devise stand auch über dem mittleren der drei Straßenportale der Londoner Gildehalle geschrieben:

*„AVRVM BLANDITIAE PATER EST NATVSQVE DOLORIS; QVI CARET HOC MOERET QVI TENET HIC METVIT“* („Gold ist der Vater der Lust und des Kummers Sohn; wem es fehlt, der trauert, wer es hält, dem bangt.“).<sup>1242</sup>

Die üppige Dekoration seines Kontors macht das Portrait Giszses zu einer Initialzündung in der Geschichte der Portraitalmalerei, die nicht nur im Bildausschnitt, in der Figurenhaltung oder im Reichtum an „Accessoires“ auf die älteren niederländischen Berufsdarstellungen, namentlich den Geldwechsler von Massys zurückführt. In der Ausstattung fallen gravierende Unterschiede wie das Fehlen von Produkten auf, die eine weitere berufsgeschichtliche Differenzierung nicht nur wünschenswert, sondern und gerade für das 16. Jahrhundert weiterhin notwendig machen.<sup>1243</sup> Als verbindendes Motiv rechnender Berufe hängt im Rücken des Dargestellten, links unter dem Regalboden und vor der direkt auf die Bretterwand geschriebenen Devise (*„Nulla sine merore voluptas. G. Gisze“*)<sup>1244</sup>, eine Feinwaage herab. Ein bisher nicht genanntes Stalhofportrait ist ebenfalls für 1532 gesichert, in der Identifikation des Dargestellten im Gegensatz zu Gisze aber umstritten (Bildnis des sog. Hans von Antwerpen, Windsor Castle).<sup>1245</sup> Der Portraitierte kappt mit einem Messer den

<sup>1240</sup> Schneider 1992, Abb. S. 104f.

<sup>1241</sup> Carel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, Textabdruck nach der Ausgabe von 1617, Übersetzungen und Anmerkungen von H. Floerke, Bd. 1, München/ Leipzig 1906, S. 182-85; Löcher II 1985, S. 669-672 u. Abb. 2-4; H. Kogler: Holbeins Triumphzüge des Reichtums und der Armut, in: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte NF 28-29 (1931-1932), S. 57-95.

<sup>1242</sup> Nach Löcher II 1985, S. 670f.

<sup>1243</sup> Kathke 1997, S. 59.

<sup>1244</sup> „Keine Freude ohne Kummer“, zitiert nach Löcher II 1985, S. 673

<sup>1245</sup> Markow 1978, S. 47 u. Abb. 5; Löcher II 1985, S. 673f. u. Abb. 6f.;

Bindfaden eines versiegelten Briefs auf dem die Adresse „*Dem ersamen H (a) ... von anwerpen vpn stallhof zu h(handen)*“ oder „*to L(ondon)*“ zu lesen ist (**Abb. 293**). Die Formeln der Antwerpener Stalhofkaufleute ähneln derjenigen, die Ludger tom Ring auf den Brief eines unbekannten Goldschmieds geschrieben hat (**Abb. 328c**). Im Falle des Hans von Antwerpen kontrastiert die Anschrift zum Siegelstempel mit dem Buchstaben W, der neben einem zweiten Schriftstück, einem Federkiel und Münzen, auf dem Tisch liegt. Zwei auf Holz gemalte Rundbilder (London, Victoria & Albert Museum und ehemals Schloß Blankenburg, Herzog Ernst August zu Braunschweig-Lüneburg) zeigen offenbar denselben Mann (**Abb. 294**). Wenn der Dargestellte kein Mitglied der Kölner Handelsfamilie Wedigh, sondern derselbe Hans von Antwerpen ist, „*der als Goldschmied nach Entwürfen Holbeins arbeitete und im Testament des Malers als Zeuge genannt wird*“, dann stünde der Maler dem Portraitierten tatsächlich besonders nahe, denn auch er kann neben dem Astronomen Kratzer und dem zu dieser Zeit schon entmachteten Thomas More (Morus) als Vermittler zwischen Holbein und dem Stalhof fungiert haben. Einzigartig gegenüber allen anderen Beispielen der Reihe ist der fehlende Blickkontakt des Portraitierten, dessen Beziehungen zum Stalhof unklar bleiben. Eine Antwort auf die Frage, „*warum er sich nicht mit einem Zeugnis seiner Kunstfertigkeit, sondern als geldzählender Kaufmann im Kontor porträtieren ließ*“<sup>1246</sup>, erklärt sich vor dem Hintergrund des skizzierten Verlagswesens, d.h. der kaufmännischen Spezialisierung einzelner Goldschmiede, oder ganz konkret aus der Biographie des Portraitierten. Der flämische Goldschmied Hans von Antwerpen lebte nach eigenen Angaben seit 1511 in London. Abrechnungen belegen, daß er von 1536 bis nach 1539 für Thomas Cromwell tätig war, der das Amt des „Master of the Jewel House“ bekleidete. Cromwell unterstützte die Aufnahme Hans von Antwerpens, der in den Schriftquellen in der „*anglicised form of John of Antwerp*“ geführt wird, in die Londoner „*Goldsmiths's Company*“, die mit der Anerkennung des Meisterrechts 1537, also 26 Jahre nach seiner Ankunft und fünf Jahre nach Entstehung des Holbeinschen Portraits erfolgte. Vorangegangen waren Streitigkeiten mit der Gilde, die sich von 1529 bis 1536 verfolgen lassen. Aufschlußreich ist dabei, daß er am 25. Oktober 1529 von der Londoner Gilde zusammen mit drei anderen Niederländern aufgefordert wurde, Sicherheiten vorzuweisen, weil er sonst „*neither shop nor workhouse*“ führen dürfe; diese zeitgenössische Unterscheidung zwischen Laden und Werkstatt trägt die ikonographische Differenzierung.<sup>1247</sup> Unabhängig von der Identifizierung des Stalhofportraits mit dem flämischen Goldschmied ist dessen Karriere, seit 1537 ein etablierter bürgerlicher Goldschmied und zugleich Hoflieferant zu sein, ein weiteres Beispiel für die Entwicklung des neuzeitlichen Hofkünstlertums, das

<sup>1246</sup> Markow 1978, S. 47; Löcher II 1985, S. 672f.

<sup>1247</sup> Weiterführend zur englischen Renaissancegoldschmiedekunst vgl. Hayward 1976, S. 109-112 (Hans Holbein), hier S. 109f. u. S. 112-15 (Hans of Antwerp), bes. S. 112f. u. Anm. 95-100 mit Nachweis der Quellen.

sich unmittelbar an Holbein anschließen läßt, der nachweislich seit 1536 im Dienste des Königs stand, der ihm 1537 ein regelmäßiges Gehalt gewährte. Als der Maler 1543 in London an der Pest verstarb, der zwischen 1532-36 einen Ehrenpokal für seinen Freund gezeichnet hatte (Entwurf eines Deckelpokals für Hans von Antwerpen, rechte Hälfte abgeklatscht, auf dem Deckel: HANS VON ANT., um 1532-36, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett), übernahm der Goldschmied mit dem Nachlaß auch die „*Entwürfe für Goldschmiedearbeiten*“<sup>1248</sup>, die zwischen 1532-43 entstanden sind. Der Anteil Hans von Antwerpens an der frühen englischen Renaissancegoldschmiedekunst, die untrennbar mit Heinrich VIII. verbunden ist, bleibt fraglich bzw. läßt sich nur einseitig bestimmen, denn zahlreiche Rechnungen belegen Lieferungen, aber gesicherte Werke konnten bis heute nicht identifiziert werden:

*„Most of the references to him mention the use of gold and jewels and we can, therefore, assume that he was a jeweller as much as a worker of wrought plate.“*<sup>1249</sup>

Ein unbekannter venezianischer Besucher Londons schrieb um 1500, um abschließend wieder auf die Darstellung von Ladengeschäften zurückzukommen, einen Nachtrag zu den Goldschmiedestraßen zu liefern und den Arbeitsplatz des geldzählenden Hoflieferanten zu veranschaulichen:

*„The most remarkable thing in London is the wonderful quantity of wrought silver... In one street named Cheapside leading to Saint Paul' there are fiftytwo goldsmith's shops, so rich and full of silver vessels, great and small, that in all the shops in Milan, Rome, Venice and Florence put together I do not think there would be found so many of the magnificence that are to be seen in London“*<sup>1250</sup>

Ein Gemälde aus der Mitte des 16. Jahrhunderts dokumentiert die Krönungsprozession Edwards VI. von 1547 (London, British Museum), die sich vor der Fassade der Einkaufsstraße der Goldschmiede in Cheapside vollzieht, in der die Meister Haus an Haus in den Eingangstüren neben ihren Fensterarkaden stehen, durch die der Blick auf das Warenangebot fällt (**Abb. 295a/b**).<sup>1251</sup> Obwohl er weiß, daß sich die auf Quellengrundlage von ihm selbst beschriebenen Werkstätten in den Häusern befanden, die sich von den kontinentalen nicht unterschieden, spricht Cherry wohlweislich von den „goldsmith's shops of Cheapside“ bevor er im Anschluß auf den „shop“ im genuesischen Manuskript aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sowie auf den „shop“ (Laden, Geschäft) von Petrus

<sup>1248</sup> C. Müller: Hans Holbein d. J. – Leben und Werk, in: Kat. Basel 1988, S. 11-17, hier S. 17; zu Holbeins Pokalentwurf vgl. Hayward 1976, S. 110 u. Nr. 37; zum Goldschmied L. Cust: John of Antwerp, Goldsmith, and Hans Holbein, in: Burlington Magazine XXXI, Vol. VIII (1906), S. 356-60.

<sup>1249</sup> Hayward 1976, S. 113.

<sup>1250</sup> Ebd. S. 108 in der Einführung zur englischen Renaissancegoldschmiedekunst nach T. F. Reddaway: Elizabethan London, Goldsmith's Row in Cheapside, 1558-1645, in: Guildhall Miscellany Vol. II, no. 5 (1963); Cherry 1992, S. 69 gibt eine etwas längere Fassung des Zitats.

Christus aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu sprechen kommt, die demnach von den echten „workshops“ (Werkstätten) zu unterscheiden sind.<sup>1252</sup>

---

<sup>1251</sup> Cherry 1992, S. 68f. u. Abb. 73.

<sup>1252</sup> Ebd. S. 67-70 (Contracts and Distribution), hier S. 69f. und S. 24-32 (The Goldsmith at Work).



## 10. Meister mit Ring

Aus den spätmittelalterlichen Berufsdarstellungen von Bankiers, Geldwechslern oder Goldschmieden hat sich nicht nur das frühneuzeitliche deutsche Kaufmanns-, sondern insbesondere und vor diesem das Goldschmiedeportrait selbst entwickelt. Wie erwähnt gilt Jan van Eyck als Begründer der *„Gattung des Kaufmannsbildes, in der sich die Kaufleute bei der Ausübung ihres Berufes präsentieren“*; obgleich sein verschollenes Halbfigurenbild einen „Bankier“ gezeigt haben soll. Wenn man der Quelle Glauben schenkt, dann wurde das Werk erst *„1440 gemacht“*. Es wäre damit wenige Jahre nach dem ersten gesicherten Portrait eines Goldschmieds entstanden, das ebenfalls von van Eyck stammt. Die Geschichte des frühneuzeitlichen Goldschmiedeportraits beginnt in der Malerei mit Jan van Eycks Portrait des Brügger Meisters Jan de Leeuw von 1436 (**Abb. 296**). Die Identifikation des Dargestellten als Goldschmied ist unbestritten, weil die originale Rahmeninschrift und die historische Überlieferung ihn als solchen ausweisen. Wäre über den Portraitierten nichts bekannt, dann würde das Attribut des Ringes weitere Konfusion in der Fachliteratur hervorrufen. So ist das Bild nicht nur ein *„frühes Beispiel eines Goldschmiedeportraits“*, sondern das älteste gesicherte Beispiel eines Goldschmieds, der einen Ring als einziges Accessoire, als Attribut seiner Profession vorweist. Es scheint ratsam schon im Vorfeld zu wiederholen, daß der Ring als eines von drei Meisterstücken in mitteleuropäischen Gilde- und Zunftordnungen vom 14. bis zum 17. Jahrhundert obligatorisch für die Erringung der Meisterwürde war. Der Ring weist Jan de Leeuw deshalb als Angehörigen einer Berufsgruppe und als ordentliches Mitglied einer Gilde aus; das Gleiche gilt für den Eligius von Petrus Christus, den Geldwechsler von Quentin Massys sowie die weiter unten genannten Goldschmiede mit Ring oder Ringkollektion. Vor dem Hintergrund der sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Stellung von Goldschmieden im ganzen Mittelalter steht die Feststellung, daß sich mit Jan de Leeuw ein hoher Repräsentant frühneuzeitlichen Stadtbürgertums von niemand geringerem als Jan van Eyck portraitiert ließ; die seit merowingischer Zeit überlieferte Interaktion zwischen Künstler und Hof liegt bei beiden Meistern auf der Hand. Gattungs-, bild- oder mediengeschichtlich markiert das Werk den Übergang vom mittelalterlichen Werkstattladen bzw. Berufsbild zur individuellen Darstellung eines Meisters ganz unmittelbar. Für die Fachwelt steht dieser im Einzelfall nicht zu widerlegenden Stringenz der Ring als das einzige Attribut in der Frühzeit des Goldschmiedeportraits entgegen. *„Selbstbewußt den Blick des Betrachters suchend“*, wie dies Holbeins Stalhofkaufleute etwa 100 Jahre später tun, *„präsentiert der 35jährige zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand einen steingeschmückten Ring. Die Inschrift des Rahmens, deren Buchstaben Metall nachahmen, weist den Dargestellten - der zwischen 1441 und 1456 urkundlich als Goldschmied in Brügge genannt ist - aus. Hier haben wir also einen festen Anhaltspunkt für die Bestimmung von Goldschmiedeportraits -*

*aber haben wir ihn wirklich? Was wäre, wenn der Rahmen, der die Inschrift trägt, fehlte? Der Ring ist Symbol der Brautschaft und der Ehe.*<sup>1253</sup> Die links oben beginnende, im Uhrzeigersinn umlaufende Inschrift lautet: IAN DE (Löwe) OP SANT ORSELEN DACH/ DAT CLAER EERST MET OGHEN SACH. 1401./ GHECONTERFEIT NU HEEFT MI JAN/ VAN EYCK WEL BLIICT WANNEERT BEGA (N). 1436 („Jan de Leeuw am Sankt Ursula Tag/ sah das Licht der Welt mit den Augen. 1401./ Porträtiert hat mich jetzt Jan/ van Eyck es ist offenkundig, wann er es begann. 1436“).<sup>1254</sup> Abgesehen vom Ring gibt die überlieferte Rahmeninschrift des Portraits einen doppelten Hinweis auf die Profession des Dargestellten. Als gemalte Goldschmiedekunst ersetzt die Figur eines goldenen Löwen den sprechenden Nachnamen de „Leeuw“. Neben dem Hinweis auf das Produktrepertoire steht das Trompe-l'oeil der Inschrift, die als Nachahmung einer Gravur eine spezifische Technik der Goldschmiede herausstellt, die sich als mediengeschichtliche Innovation der Bildkünste eben seit dieser Zeit als Kupferstich verbreitet hat. Der Brügger Goldschmied Jan de Leeuw wurde, die Angaben der Rahmeninschrift bestätigend, urkundlich gesichert am 21. Oktober, dem Tag der Hl. Ursula, im Jahre 1401 geboren. 1441 war er Dekan der Gold- und Silberschmiedegilde seiner Heimatstadt, die Petrus Christus wenige Jahre später mit der Ausführung eines neuen Altarbildes betraute (**Abb. 233**).

Eine hier nicht näher behandelte Zeichnung eines Mannes aus dem Umkreis Jan van Eycks (Berlin, Kupferstichkabinett)<sup>1255</sup> und das Portrait eines Mannes mit Ring (Bukarest, Rumänisches Nationalmuseum)<sup>1256</sup> werden bedauerlicherweise nicht *„allgemein als Bildnisse von Goldschmieden“*<sup>1257</sup> angesehen (**Abb. 297**). Das Bukarester Portrait, das im 18. Jahrhundert als Werk Albrecht Dürers in den Besitz des Habsburger Gouverneurs in Siebenbürgen gelangte und sich seit 1946 als Leihgabe im Bukarester Nationalmuseum befindet, wurde in der älteren Forschung ausnahmsweise dem Umkreis Gerard Davids oder wahlweise Hubert oder Jan van Eyck zugeschrieben. Die Entdeckung einer Unterzeichnung, welche große Ähnlichkeit mit dem Portrait des Kardinals Albergati aufweist, und die dendrochronologisch gesicherte Datierung um 1420 scheinen neuerdings für eine Autorschaft Jan van Eycks zu sprechen. Da der unbekannte Zeitgenosse einen goldenen Ring hält, wie es Jan de Leeuw tut, könnte der Mann, der sich zudem ebenfalls vom Betrachter nach links, also zu seiner rechten Seite dreht, durchaus ein Goldschmied sein. Im Gegensatz dazu meinte etwa schon Kaemmerer (1898), *„daß der Dargestellte auf Freiersfüßen ging“*. Ionesco bezog 1990 den melancholischen Blick, nach Kruse den *„Anflug*

<sup>1253</sup> Löcher 1985, S. 170; Friedländer 1967, Bd. I, S. 41f., Tf. 22; Belting/Kruse 1994, S. 50 u. Kat. Nr. 41.

<sup>1254</sup> Zitiert nach Belting/Kruse 1994, Kat. Nr. 41, S. 152 (Kruse).

<sup>1255</sup> Friedländer 1967, Bd. I, S. 74, Tf. 71 A.

<sup>1256</sup> Ebd. S. 58, Tf. 46; Löcher 1985, S. 171; Belting/Kruse 1994, Kat. Nr. 40.

<sup>1257</sup> Löcher 1985, S. 171.

von Schwermut, die in den braunen Augen des jungen Mannes und seinen Mundwinkeln liegt“, und den *„Drei-Tage-Bart in seine Deutung ein und glaubt, der Mann sei ein Witwer, der an seine verstorbene Frau denkt.“* Es liegt auf der Hand, daß der Topos des melancholischen Künstlers<sup>1258</sup>, in dessen Mittelpunkt immer wieder der etwa 100 Jahre später entstandene Meisterstich eines gelernten Goldschmieds namens Dürer steht, am fraglichen Portrait nicht verfolgt worden ist. Unabhängig von jeder Interpretation bleibt die in den Originalmaßen 19,1 x 13,2 cm messende Eichenholztafel von um 1420 das *„kleinste und früheste erhaltene Bildnis Jans“* und *„das erste Portrait, das den Bildrahmen als Brüstung deutet, auf die der Mann seine Hand gelegt hat.“*<sup>1259</sup> Mit der „Ladentheke“ wäre eine unmittelbare Herleitung des Portraits von den hoch- und spätmittelalterlichen Werkstattbildern und Ladengeschäften der Goldschmiede abermals direkt möglich. Allein wenn das Bild einen Goldschmied zeigt, wie dies bei Jan de Leeuw der Fall ist, wäre die Übernahme abermals nicht nur formal, d.h. über den Bildausschnitt, sondern konsequenterweise ebenso inhaltlich vollzogen worden. Bemerkenswert erscheint der Umstand, daß der älteste Portraittypus der Goldschmiede dem autonomen halfigurigen Berufsbild zeitlich bislang voransteht, denn van Eycks verschollene Inkunabel eines „Bankiersbildes“, auf das Petrus Christus, Quentin Massys und die Accessoire-Portraitisten des 16. Jahrhunderts zurückgreifen, ist erst 1440, d.h. 20 Jahre nach dem Portrait eines unbekannten Goldschmiedemeisters entstanden; wie gesagt immer noch vier Jahre nach dem Portrait von Jan de Leeuw.

Für die Katalogautoren, die unlängst über „Jan van Eyck und seine Zeit“ schreiben durften, zeigt das Bukarester „Bildnis“ einen *„seinen Oberkörper und Blick nach links wendenden Mann mittleren Alters im Brustauschnitt vor einem neutralen dunklen Hintergrund. Der über einem schwarzen Hemd getragene Pelzumhang sowie der um das Haupt gelegte Chaperon deuten auf den hohen sozialen Rang eines Aristokraten hin. In seiner rechten Hand hält er einen Ring, während die Linke ursprünglich wohl auf dem verlorenen Originalrahmen des Bildes auflag.“*<sup>1260</sup> Demnach wäre der Rahmen, entsprechend der späteren schriftlichen Vorgabe Albertis oder der nachahmenden Gleichsetzung von Petrus Christus, als Fensterauschnitt zugleich der Hinweis auf ein offenes Werkstattgeschäft, in dem der Goldschmied seiner Arbeit nachgeht; d.h. der Übergang vom szenischen mittelalterlichen Berufsbild, als Halbfigur hinter einer Werkbank bzw. einer Ladentheke, läßt sich am Goldschmiedeporrait unmittelbar verfolgen. *„Fast scheint es“*, so Kruse zu Jan de Leeuw, *„daß uns der Goldschmied den goldenen Rubinring, ein Produkt seiner Werkstatt, durch den*

<sup>1258</sup> Zum saturnischen Temperament im Kontext der Künstlergeschichte vgl. Wittkower <sup>2</sup>1989, S. 120-126 im Kapitel „Genie, Wahnsinn und Melancholie“.

<sup>1259</sup> Belting/Kruse 1994, Kat. Nr. 40, S. 151 mit Nachweisen.

<sup>1260</sup> Kat. Brügge 2002, S. 233, Kat. Nr. 18.

*Rahmen reichen will.*<sup>1261</sup> Im älteren Beispiel verweise der „ostentativ präsentierte“ Ring „anders als in Van Eycks Bildnis des Brügger Goldschmiedes Jan de Leeuw, nicht etwa auf den Beruf des Dargestellten, sondern hängt mit der ursprünglichen Funktion dieser Tafel zusammen, die wohl als ein Verlobungsbildnis diente.“<sup>1262</sup> Zunächst kann niemand abstreiten, daß die „Ausführung solcher Bildnisse“ laut Urkunden zu den Aufgaben des Hofmalers gehörte. Auch nach Ansicht Kurt Löchers wird man *„in der Mehrzahl der allein vorkommenden Männer, die einen Ring präsentieren, Hochzeiter sehen dürfen.“* Der vom Bräutigam, seltener von der Braut vorgewiesene Ring begegnet in Ehepaarbildnissen immerhin *„regelmäßig“* in der niederländischen, deutschen und italienischen Portraitmalerei; allerdings erst seit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.<sup>1263</sup> Keinesfalls könnte ein (verwitweter) Aristokrat, unter Umständen ein (unrasierter) Bräutigam und in jedem Fall ein Goldschmied, der im Gegensatz zu Jan de Leeuw den Blick *„nach innen“* gerichtet hat, am Beginn der bürgerlichen europäischen Portraitmalerei niederländischer Ausprägung stehen, an deren Realismus sich wenige Jahre später auch die Höfe orientierten.<sup>1264</sup> Für das Goldschmiedeportrait bleibt festzuhalten, daß sich van Eyck beim Portrait von Jan de Leeuw doch wohl am früheren Beispiel von um 1420 orientiert hat. Während de Leeuw, der den Betrachter anblickt und den Ring mit Daumen und Zeigefinger hält, um sein spezifisches Produkt nicht nur zur Identifikation seines Berufsstandes vorzuführen, sondern in der Bewegungsrichtung auch auf sich selbst zu verweisen, fixiert der unbekannte Mann den Ring mit drei Fingern in aufrechter Position. Diese Handhaltung entspricht, verbunden mit der illusionären (Rahmen-) Brüstung, jenem Arbeitsprozeß, den nicht irgendein Werkstattmitglied, sondern der zünftige Meister auf Niklaus Manuels Zunftaltar von 1515 ausübt (**Abb. 239**). Die als Schraubstock funktionale Hand bleibt auf dem Berner Zunftaltar unter einem Tuch verdeckt. Van Eyck hat auf ein entsprechendes Tuch oder die Zugabe eines Werkzeuges zur Kennzeichnung eines Arbeitsprozesses und auf die Aktion beider Hände verzichtet. Im Gegensatz zur Verunklärung bei de Leeuw liegt die linke Hand des Mannes mit dem blauen Chaperon, nach Kruse *„der Folie für das unrasierte Männergesicht“*, entspannt auf dem Tresen des Werkstattladens. Die Lichtregie betont die Inkarnatpartien, das bärtige Gesicht („Leal Souvenir“) und beide Hände, die den Dargestellten als Tätigen ausweisen. Der Ring ist als Meisterstück der Goldschmiede ein Hinweis auf die Profession des Portraitierten, der nicht deutlicher sein könnte<sup>1265</sup>; mit der Bewegungsrichtung der Figur beugt der Maler Mißverständnissen in Richtung eines Ehepaarbildnisses oder Brautschaubildes zugleich selbst vor; weiterführende Deutungsansätze führen mit dem

<sup>1261</sup> Belting/Kruse 1994, S. 152, Kat. Nr. 41.

<sup>1262</sup> Kat. Brügge 2002, S. 233, Kat. Nr. 18.

<sup>1263</sup> Löcher 1985, S. 170f.

<sup>1264</sup> Weiterführend Belting/Kruse 1994, Kap. „Leal Souvenir“. Das Bildnis als Erinnerung, S. 48-51 (Belting); Kap. Das „moderne“ Portrait im Konflikt zwischen Hof und Bürgertum, S. 39-45 (Belting).

<sup>1265</sup> Zu den Meisterstücken der Goldschmiede vgl. Kap. A. 7.

Bartansatz zur langwierigen Ausbildung bis zur Meisterschaft, zum aufwendigen Herstellungsprozeß, zum 44. Kapitel von Roger/Theophilus (Das Schleifen der Edelsteine, S. 171-174) oder von hier zu den acht Sparten der Goldschmiedekunst von Cellini, konkret dem Fassen der Edelsteine. Ganz berechtigt kann der Rubin-Ring Jan de Leeuws als Produkt bezeichnet werden, wogegen der Ring des unbekannten Meisters eine leere Fassung zeigt.<sup>1266</sup> Sein Werkstück und Arbeitsprozeß wird erst vollendet sein, wenn er einen Edelstein eingesetzt hat, der sich im folgenden Beispiel in Farbe und Wölbung wieder deutlich abzeichnet. Der Bartwuchs könnte als Charakteristikum der Goldschmiedekunst gewertet werden (langwieriger Ausbildungs- und Produktionsprozeß); in ihrem Aufstieg beruft sich die zeitaufwendige „neue“ Ölmalerei auf diese Qualität. Wenn der Ring bei Jan van Eyck als berufliches Attribut bzw. als Meisterstück von Goldschmieden in Erscheinung tritt, bevor er sich als gemaltes Brautgeschenk nachweisen läßt, dann entspricht dies der zeitgenössischen Attributierung von Baumeistern, die einen Zirkel, d.h. kein Meisterstück sondern ein Werkzeug, zur Schau stellen.<sup>1267</sup> Belting versuchte eine zeitgenössische Differenzierung zwischen Handwerk (*„ars“*) und Kunst (*„science“*) unter anderem am Beispiel des Portraits von Jan de Leeuw nachzuweisen, dessen Rahmeninschrift und Ringattribut die Imitation von Goldschmiedekunst probiert. Sicherlich forderte Alberti die Maler in Italien zugleich zur malerischen Nachahmung echten Goldes auf, aber ungeachtet der malerischen Emanzipationsbestrebungen hat die Goldschmiedekunst jene Eigenschaften technischer und wissenschaftlicher Theorie und Praxis nicht verloren, nach denen nunmehr die neuartige Ölmalerei streben sollte. Im Gegensatz zur folgenden Einschätzung ist es nur bezeichnend, daß die „Erfindung des Gemäldes“ auf das hochmittelalterliche Lehrbuch des Klostersgoldschmieds zurückführt, das die Rezeptur „für“ van Eyck und die frühneuzeitliche Malerei überliefert hat:

*„Im Bereich des Wettbewerbs, in dem das gemalte Gold die Stelle des echten Goldes besetzt, wird die frühere Hierarchie zwischen der ‚kostbaren‘ Goldschmiedekunst und der ‚billigen‘ Malerei gleichsam umgekehrt. In der zeitraubenden Perfektion der Öltechnik wird die Malerei um ihrer selbst willen kostbar (...).“*<sup>1268</sup>

Allerdings, an gleicher Stelle von derselben Feder und für diese bis zur Zeit Memlings gültig:

<sup>1266</sup> Dies setzt voraus, daß der Stein nicht die Farbe des Umhangs hat oder die Partie nicht original erhalten ist (z.B. also retouschiert wurde); T.H. Borchert: *L'homme au chaperon bleu* de Jan van Eyck, Metz 2000 wurde nicht hinsichtlich eines restauratorischen Befundes konsultiert.

<sup>1267</sup> Buchner 1953, Kat. Nr. 11, 69, 71, 99, 111, 165.

<sup>1268</sup> Belting/Kruse 1994, S. 63 (Belting) verweist auf den Genter Altar, dessen gemalte Goldimitationen ein Prestige erhalten, das den realen Gegenständen entspricht, und im Hinblick auf die Umkehrung der Hierarchie auf Memlings Bemalung des Ursula-Schreins von 1489 (Brügge, Sint-Jans-Hospital).

*"Was wir heute als 'Kunstgewerbe' abwerten, stand damals in der Hierarchie der Medien hoch über der Tafelmalerei."*<sup>1269</sup>

Um nicht dieser Übertreibung in die andere Richtung zu verfallen, sei die Geschichte des Goldschmiedeportraits mit Ringattribut weiter verfolgt, was mit dem nächsten (Ausnahme-) Beispiel äußerst problematisch bleibt.

Rogier van der Weydens um 1460 gemaltes Portrait des Francesco d'Este (New York, Metropolitan Museum) scheint auf den ersten Blick eindeutig einen Goldschmied darzustellen, denn er hält einen Ring und einen Hammer in Händen. Der Hinweis auf einen zeitlichen Ablauf, an dessen Ende das fertige Objekt aus der linken, die nach getaner Arbeit auf dem Tresen ruht, in die rechte Hand genommen wurde, wird an der kompositorischen Verknüpfung beider Hände ersichtlich. Die Identifikation als Goldschmied ist dennoch umstritten (**Abb. 298**).<sup>1270</sup> Francesco war der illegitime Sohn von Marchese Lionello d'Este aus Ferrara, wurde um 1429 geboren und kam 1444 an den Hof Philipps des Guten nach Brüssel, um mit den Söhnen des Herzogs erzogen zu werden.<sup>1271</sup> Er war Botschafter von Burgund, in diplomatischen Angelegenheiten tätig und Kammerherr des Herzogs. Unter Karl dem Kühnen hatte er das Amt des Statthalters und Rittmeisters von Le Quesnoy inne und als Rittmeister von Westerloo wurde er 1475 zuletzt erwähnt. Für Kruse ist das Portrait des Höflings *„von frappierender Eleganz schon wegen des für die Niederlande ungewöhnlichen silberhellen Grundes“*, der sich noch in Campins *„Portrait eines fetten Mannes“* nachweisen lässt (Tf. 78). *„Die auf die Kante des Bildrahmens als imaginärer Brüstung aufgelegten Hände sind Jan van Eycks Erfindung“*, womit auf den unbekannten Mann mit Ring von um 1420 verwiesen wird. *„Das Tragemotiv von Ring und Hammer“*, so Kruse weiter, *„betonen die spitz zulaufenden Finger der rechten Hand. Über die Bedeutung dieser Attribute können nur Vermutungen angestellt werden, wie die von Kantorowicz (1939/ 40), der sie als Zeichen des Sieges in einem der Ritterturniere, an denen Francesco teilnahm, deutete. In diesem Fall ließ sich der Italiener wie Antoine von Burgund (Tf./ Kat. 120) in einer gesellschaftlichen Rolle porträtieren, für die der Adel das Privileg besaß.“*<sup>1272</sup> Im Gegensatz dazu bestätigen die Attribute des Marchese nach eigener Einschätzung eindeutig und gestützt durch Rogiers ikonographischen Rückgriff auf das Schema van Eycks, die Identifizierung des Portraitierten als Goldschmied. Die Interpretation jeglicher Übergabe des Ringes zum Zeichen der Ehe an eine Braut oder als Verkaufsangebot an den Betrachter ist durch den Hammer

<sup>1269</sup> Belting/Kruse 1994, S. 36ff.

<sup>1270</sup> Friedländer, Bd. II, Leyden 1967, Nr. 23, Tf. 44; Löcher 1985, S. 171; Belting/Kruse 1994, Kat. Nr. 121, S. 193 (Kruse).

<sup>1271</sup> Die ältere und ein Teil der jüngeren Forschung identifiziert den Dargestellten als Lionello d'Este; vgl. die Nachweise und die Identifikation als Francesco bei Belting/Kruse 1994, Kat. Nr. 121, S. 193 (Kruse) und als Lionello bei Friedländer 1967, Bd. II, Nr. 23, Tf. 44 oder Löcher 1985, S. 171.

<sup>1272</sup> Belting/Kruse 1994, Kat. Nr. 121, S. 193 (Kruse).

ausgeschlossen, der sich immer zwischen Ring und potentiellern Empfänger befände. Die Übereinstimmung zur Handhaltung von de Leeuw beschränkt sich diesbezüglich nicht nur auf den Greifgestus von Daumen und Zeigefinger, sondern gilt auch für die Bewegungsrichtung auf den eigenen Körper. Auch hier im Sinne von: „das habe ich gemacht“. Ist es beim Mann mit Ring die spezifische Handhaltung, die auf den Werkprozeß verweist, so erfüllt hier der auf das Schmiedehandwerk deutende Hammer diese Aufgabe attributiv, wie die scheinbar inaktive linke Hand bei Francesco als Basis der rechten fungiert.

Läßt sich davon ausgehen, daß die Ringe in den Portraits von van Eyck, in jedem Fall jener des Jan de Leeuw, tatsächlich für den Verkauf bestimmt waren, denn es handelt sich um professionelle Goldschmiede, so rückt mit Francesco ein höfischer Amateur ins Licht, der kaum aus wirtschaftlichen Gründen für einen Auftraggeber und noch weniger für den freien Markt gearbeitet haben wird. Im Gegensatz zu den bürgerlichen Portraits, beide zudem mit Kopfbedeckung, trägt Francesco deshalb einen zweiten Ring am leicht abgespreizten kleinen Finger seiner rechten Hand, der unmittelbar mit dem Hammerschaft, zusammengenommen mit der linken Hand, korrespondiert. Die dem gesellschaftlichen Status des Dargestellten entsprechende Schlußfolgerung könnte lauten: „Diesen Ring habe ich eigenhändig für mich selbst gemacht.“ Francesco wäre demnach schon vor dem Cortegiano ein Beispiel für einen künstlerisch tätigen Höfling. Auch hinsichtlich der Etablierung des Hof- und Kammergoldschmieds in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts läßt sich auf Baldassare Castigliones Dialog-Traktat „Der Höfling“ (Il libro del cortegiano) hinweisen, das 1528 erstmals erschien und Herzog Guidobaldo von Urbino ein literarisches Denkmal setzte. Im höfischen Dilletantismus des 16. Jahrhunderts war es etwa Kaiser Maximilian II., der es liebte, so wie gesagt ein zeitgenössischer venezianischer Gesandter im Jahre 1571, *"eigenhändig Gold- und Silbergegenstände zu bearbeiten"*.<sup>1273</sup> Philipp Hainhofer berichtet, daß Ferdinand von Tirol ihm Elfenbeinarbeiten gezeigt habe, *„so Ihre Drlt. alle selbs gedrehet haben, wie Sie Sich dann an werckhtägen fast täglich nach dem mittag eßsen aine stund lang animi gratia im drehen exercieren und grossen lust darzue haben, sowol alß der ältere Polnische Printz Vladislaus Sigismundus noch hat, und vor disem Kayser Augustus, und der Churfürst Augustus von Sachsen auch gehabt, und hin und wider seine arbeit zum gedächtnuß verehret hat...König Sigismundus in polen solle ain guter goldarbaiter: und mit Constantino magno ain guter mahler sein, (von dessen Mytt. eigener hand, Anno 1612 zu München bey Hertzog Wilhalm höchstseel. Gedachtnus, fürstl. Drlt. Ich aine grosse tafel mit fürstlichen Bayerischen Conterfetten gesehen) und der Jetzige Churfürst in Bayern, wie*

---

<sup>1273</sup> Brief von Juan Michiel Cavalier von 1571; zitiert nach Habsburg 1997, S. 96 und Anm. 23, S. 219.

vorhin Kayser Rudolphus, ain guter Joillier sein...“<sup>1274</sup> Zusammengekommen ist es die Geschichte des Berufsgoldschmieds, die auf das „höfische Dilettantentum“ des frühen Mittelalters zurückreicht; das bekannteste Beispiele ist wohl der aus einem Grafengeschlecht geborene Hl. Bischof Bernward von Hildesheim.<sup>1275</sup>

Von einem „Seeschwäbischen Meister“ stammt das Bildnis eines Jünglings im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, das ebenfalls um 1460 entstanden ist und auf die Portraits professioneller Goldschmiede mit Ring zurückweist, die weiterhin als Bräutigam in Frage stehen. Das „Bildnis eines Jünglings“ (**Abb. 299**) galt als „*frühestes Beispiel der selbständigen Bildnismalerei in Nürnberg*“ und gehört für Buchner „zu den wichtigsten und interessantesten Frühwerken der oberdeutschen Bildnismalerei.“ Der „*ostentativ gehaltene Ring*“ weist das Werk „als Bildnis eines Verlobten oder jungen Ehemanns“ aus.<sup>1276</sup> Dies wird vermutlich auch von einem späteren deutschen Beispiel eines unbekannten Goldschmieds mit Ring angenommen, das von 1505 stammt und im Kunsthistorischen Museum Wien bewahrt wird (**Abb. 300**).<sup>1277</sup> Seit der Entstehungszeit des Wiener Bildes kann der älteste Portraitypus der Goldschmiede als altertümlich gelten. Das letzte und späteste Werk zeigt den Goldschmieds Outgert Arisz, dessen Portrait Guilhelms Outgers 1620 in Paris gestochen hat (**Abb. 301**).<sup>1278</sup> In der Geschichte des Braut- oder Ehepaarportraits waren Männer mit Ring lange in Erscheinung getreten. Ausgehend von den frühesten Typen „Bildnisdiptychon“ und „Pendantbildnis“<sup>1279</sup> wurde der Übergang zum „eintäfeligen Ehepaarbildnis“<sup>1280</sup> mit dem Doppelportrait von Kolman Helmschmied und Agnes Breu veranschaulicht (**Abb. 302**). In zwei getrennten Arkaden erscheint das Paar um 1500 auf einer gemeinsamen Tafel. Die Wandnischen verweisen auf die Tradition des Stifterpaares auf den Alltagsseiten niederländischer Flügelaltäre; die Positionierung des Mannes links vom Betrachter bleibt auch dort gewahrt. Kolman Helmschmid, ein Augsburger Waffenschmied,

<sup>1274</sup> Zitiert nach Warnke 1986, S. 300; vgl. Philipp Hainhofer: Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden (1628/ 1629), hg. v. Oscar Doering, Wien 1901 (=Quellenschriften für Kunstgeschichte, N.F. Bd. 10), S. 40f.

<sup>1275</sup> Elbern 1987, S. 10f. mit Hinweis auf Bischof Salomon von Konstanz (gest. 920), Bischof Dunstan von Canterbury (gest. 988), Bischof Thiemo von Salzburg (gest. 1022) und eben Bischof Bernward von Hildesheim (gest. 1022), dessen „*persönliche Ausübung der Künste*“ Elbern mit Zitaten aus der Vita belegt, die durchaus, ganz ähnlich wie bei Einhard, umstritten sind. Vgl. Kap. A. 2.

<sup>1276</sup> Buchner 1953, S. 56 u. Kat. Nr. 45.

<sup>1277</sup> Kat. Wien 1991, Tf. 574 (Leonhard Beck?); Buchner 1953, S. 90f. u. Kat. Nr. 89 (Holbein d.Ä.).

<sup>1278</sup> Hollstein XV, S. 74.

<sup>1279</sup> Frühe Beispiele stammen vom Meister von Flémalle; zu ihnen gehören die Bildnisgegenstücke des Bartholomäus Alatrie und seiner Frau Marie Pacy, die 1425 datiert sind (Brüssel, Königliches Museum der Schönen Künste). In Oberdeutschland häufen sich die Beispiele in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; vgl. ausführlich Hinz 1974, S. 142-147, hier S. 142f. u. Abb. 1.

<sup>1280</sup> Als erster Beispiel eines bürgerlichen Ehepaarportraits innerhalb eines Bildfeldes wird das 1479 datierte Bild eines ebenso unbekannten schwäbischen Meisters von 1479 angeführt, das zugleich ein seltenes Beispiel für die Positionierung der Frau zur Linken des Betrachters vorstellt; vgl. Buchner 1953, Nr. 199; bei Hinz 1974, S. 155 u. Abb. 18 folgt S. 156f. u. Abb. 19 mit dem Selbstportrait Israhel van Meckenems das Gegenbeispiel in Gestalt eines Goldschmieds.



den Kaiser Maximilian I. in einem Holzschnitt Burgkmaiers als Weißkunig in seiner Werkstatt besucht (**Abb. 191**), präsentiert tatsächlich auch einen Ring. Für Buchner ist das Werk ein „Hochzeitsbild“, für Hinz wahrscheinlich eher „eine spätere Kompilation, bei der ursprüngliche Einzelfafeln nachträglich, das heißt nach der Eheschließung, auf eine gemeinsame Tafel übertragen sind“.<sup>1281</sup> Den neuen Typus vertritt schon das Doppelportrait von Lorenz und Christina Tucher, geb. Schmidmayr (**Abb. 303**), welches dem Meister des Landauer Altares zugeschrieben wird (Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie). Entgegen der inschriftlichen Datierung „1475“ auf der Fensterbank zwischen dem „Brautpaar“ datiert Buchner das Werk in das Jahr 1484, damit es ein „Hochzeitsbild“ ist; mit der Schenkung des Ringes wurde erstmals ein bildinterner Akt in Szene gesetzt.<sup>1282</sup> Das Hochzeitsbild von 1484 wurde um 1550 als Vorlage für ein Doppelportrait verwendet, das mit dem ganzen umständlichen Apparat eines typischen Ahnenbildes angefertigt worden ist (**Abb. 304**).<sup>1283</sup> Den älteren Typus autonomer Pendantbildnisse vertreten Michael Wolgemuts Portraits von Hans (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) und Ursula Tucher (Kassel, Gemäldegalerie). Als Hans Tucher die Ursula Harsdörffer 1481 ehelichte und sich als Bräutigam portraituren ließ, war er 53 Jahre alt (**Abb. 305a/b**); in seiner Hand präsentiert er einen kostbaren Ring.<sup>1284</sup> Albrecht Dürer d.J. portraitierte weitere Mitglieder der Nürnberger Tucherfamilie. Er malte 1499 Elsbeth Tucher, geb. Pusch, mit Ring (Kassel, Gemäldegalerie) als rechten Flügel eines Bildnis-Diptychons (**Abb. 306**) mit dem Gatten Niclas Tucher auf dem verschollenen linken Flügel sowie das Diptychon von Hans und Felizitas Tucher, geb. Rieter (Weimar, Schloßmuseum), auf dem der Mann, wie üblich, den Ring hält (**Abb. 307a/b**).<sup>1285</sup> Damit wäre, der Vollständigkeit halber, auch die Gegenposition einer Identifikation als Goldschmied zur vergleichenden Abbildung gebracht, die sich gleichwohl nur auf eine Familie beschränkt. Es ist auch für die Zukunft nicht auszuschließen, daß Goldschmiede als Ehemann oder Bräutigam identifiziert werden, weil sie einen Ring in der Hand haben. Dabei wäre zu berücksichtigen, daß der Mann für gewöhnlich die vom Betrachter aus gesehen linke Seite besetzt. Da sich Ehepaarportraits in der Frühzeit meist aus zwei autonomen Bildträgern konstituieren wird eine einsprechende Hängung durch eine korrespondierende Drehung der Figuren, d.h. des Mannes um seine eigene Achse nach links und der Frau nach rechts, vorgegeben; spiegelbildlich dazu wenden sich die

<sup>1281</sup> Buchner 1953, S. 181f. u. Kat. Nr. 205; Hinz 1974, S. 147 u. Abb. 8.

<sup>1282</sup> Ebd. Kat. Nr. 200; Hinz 1974, S. 162 u. Abb. 24.

<sup>1283</sup> Ebd. Abb. 47; Hinz 1974, S. 153 u. Abb. 12. Entsprechend handelt es sich bei dem Bildnis des Berthold Endres Tucher und der Anna Mendel um eine durch einen Kopisten um 1550 vorgenommene Vereinigung zweier ursprünglich getrennter Einzelbildnisse, die im Hochzeitsjahr 1452 entstanden sind. Das Bild des Berthold Endres scheint, wie das Offerieren des Ringes nahelegt, ein Brautwerbungsbild gewesen zu sein, das nach der Eheschließung mit dem Bild der jungen Frau zum einem Pendantbildnis ergänzt worden ist; ebd. Nr. 201; Hinz 1974, S. 183 u. Abb. 48.

<sup>1284</sup> Ebd. S. 125f. u. Kat. Nr. 139f.

<sup>1285</sup> Ebd. Kat. Nr. 177f.

angesprochenen Meister aber nach rechts; die späte Ausnahme ist als Goldschmied gesichert.

Die Verwendung eines einzelnen Ringes als Attribut eines Bräutigams oder Ehemanns steht einer Identifikation von Goldschmieden nur in der Frühzeit des Portraits im Wege, weil seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, d.h. wohl seit dem Aufkommen der Verlobungs-, Hochzeits- oder Ehepaarbilder, meist ein anderes Attribut gewählt wurde. Ob die deutschen, nach 1450 entstandenen Beispiele, die sich nachweislich meist auf ein einziges Nürnberger Patriziergeschlecht verengen, zu der Berechtigung führen, jeden Mann mit Ring pauschal als Bräutigam, Hochzeiter oder Ehemann zu führen, kann aus guten Gründen verneint werden. In Nürnberg wandelte sich das europäische, von Brügge ausgehende Goldschmiedeportrait, zum wegweisenden Typus des „Goldschmieds mit Statuette“. In Brügge selbst erweiterte sich der einzelne Ring auf einen ganzen Vorrat dieser Schmuckstücke. In beiden Fällen zeigt sich eine Reaktion auf die neuartige Brautbildsymbolik; jeglicher Irrtum in dieser Richtung wurde nun ausgeschlossen und kein *„Zweifel am Metier des Dargestellten scheint angebracht, wenn er neben dem einen, dem Betrachter präsentierten Ring noch ein gerolltes Papier oder Pergament zur Verfügung hat, über das ein weiteres Sortiment von Ringen - durchweg mit gefaßten Steinen - gestreift ist.“*<sup>1286</sup> Sicherlich findet sich im „Ladengeschäft“ von Petrus Christus ein *„auf diese Weise“* geordneter *„Vorrat von insgesamt elf (13) Ringen in einem Kästchen“* auf dem Regal positioniert, aber ist das Gemälde gleich ein Portrait? Es wurde darauf hingewiesen, daß auf dem Tresen von Massys' Geldwechsler ebenfalls eine derartige Rolle liegt, um die Identifikation desselben als Goldschmied zu stützen; ob es ein Berufsbild und zugleich ein Doppelportrait ist, läßt sich nicht beantworten. Ein Beispiel für den Portraityp ist deshalb nur Gerard Davids Bildnis eines Goldschmieds von um 1505-10 (Wien, Kunsthistorisches Museum), das die lokale Tradition des Ringattributs der älteren Portraits mit erweitertem Angebot fortsetzt (**Abb. 308**).<sup>1287</sup> Der Dargestellte wurde als Jacques Cnoop d.J. identifiziert. Er war der Schwiegervater des Malers, wie Jan de Leeuw in Brügge tätig (**Abb. 296**) und dort Vorsteher der Goldschmiedezunft, deren Altar in der Schmiedegasse seit 1449 eben das Ladengeschäft des Hl. Eligius von Petrus Christus war (**Abb. 233**). In der linken Hand hält Cnoop eine Rolle mit vier und in der anderen Hand einen Ring, den er augenscheinlich wohl gerade von der Papierrolle genommen hat. So *„weist“* er *„seine Produktion vor, geht aber keine Blickverbindung mit dem Betrachter ein.“*<sup>1288</sup> Frans Francken d.J. hat das Portrait des Goldschmieds zwischen 1620 und 1641 in seine „Kunst-

---

<sup>1286</sup> Löcher 1985, S. 171.

<sup>1287</sup> Friedländer 1971, Bd. VI, Teil II, Nr. 224, Tf. 227; Kat. Wien 1981, S. 166 mit. Lit. u. Abb. S. 167; Löcher 1985, S. 171; Cherry 1992, S. 14f.: Abb. 11.

<sup>1288</sup> Löcher 1985, S. 171; Kat. Wien 1991, S. 48 u. Tf. 276

und Raritätenkammer“ integriert, die sich ebenfalls in Wien befindet (**Abb. 309a/b**).<sup>1289</sup> Der Antwerpener Meister Wilhelm van Haecht war um 1630 der erste, der die Geschichte von Alexander, Apelles und Campaspe in einer Kunstsammlung darstellte (Den Haag, Mauritshuis). Als Kustos der bedeutenden Sammlung Cornelis van der Geests zu Antwerpen zitierte van Haecht die ihm anvertrauten Schätze; darunter das Geldwechslerbild von Massys (**Abb. 234**), das in gleicher Weise mit Gerard David als Bild eines „Goldschmieds im Bild“ genannt sei (**Abb. 309c/d**).<sup>1290</sup>

In seiner „Geschichte der Kunstkammer“ schrieb Horst Bredekamp im Abschnitt „Der Sammler als Prometheus“<sup>1291</sup>, „daß Prometheus seit Plinius die Fähigkeit zugesprochen worden war, mit Metall und Edelstein die härtesten und kostbarsten Naturstoffe verarbeitet und die Menschen gelehrt zu haben, Fingerringe als erstes Sammelobjekt zu tragen.“<sup>1292</sup> In der Schedelschen Weltchronik erscheint Prometheus 1493 „in Gestalt eines Mannes“ (**Abb. 310-c**), der „einen Ring betrachtet, und“, zur Verknüpfung von Kaufmannswesen und Sammlertum (**Abb. 311**), „in der Geste eines der bedeutendsten Sammler der deutschen Renaissance, des Nürnberger Großkaufmanns Willibald Imhoff, der ohne zusätzliches Beiwerk beim Prüfen eines Ringes dargestellt ist, vereinigen sich der Unternehmer und der Sammler.“<sup>1293</sup> Läßt sich an Bredekamps Beispielen der Topos von „Prometheus als Sammler“ verifizieren, so kann mit gleicher Berechtigung der „Goldschmied als Prometheus“ bezeichnet werden. An keinem geringeren und schon erwähnten Ort als dem Studiolo Francescos I. de' Medici im Palazzo Vecchio in Florenz (1569-75) ließ Vincenzo Borghini, „der Entwerfer des Sammlungsgefüges, das ordnende Raster der Götterbilder durch das Zusammenspiel von Prometheus und Natura“ im selben Jahr 1572 von Francesco Morandini bekrönen (**Abb. 147**), in dem die Hofwerkstätten der Goldschmiede und Steinschneider nachweislich gegründet worden sind (**Abb. 96**). Borghini ordnete an, daß „in der Mitte der Wölbung, die dem Himmel entspricht, die Natur gemalt werden“ soll, „und als ihr Begleiter Prometheus, der Erfinder der kostbaren Steine und Ringe.“<sup>1294</sup> Laut Habilitationsschrift von Reinhard Alois Steiner ist Plinius d. Ä. „gewiß der einflußreichste Promotor jener Mythologie, die den Prometheus der Fabel als den Erfinder des (Finger-) Ringes verstand. Auch Hygin kennt diesen Gedanken, der später von Isidor von Sevilla und Vinzenz von Beauvais, in der Renaissance von Polydoro Vergilio und Hartmann Schedel berichtet wird.“<sup>1295</sup> Allerdings soll sich die „einzige nennenswerte Umsetzung dieses Gedankens in die bildenden Kunst“ eben

<sup>1289</sup> Kat. Wien 1991, S. 59 u. Tf. 392; weiterführend Schneider 1994, S. 156f.

<sup>1290</sup> Winner 1962, S. 154ff. u. Abb. 3.

<sup>1291</sup> Bredekamp 2000, S. 26-33.

<sup>1292</sup> Ebd. S. 26 u. Anm. 24 m. Nachweis der Quellen.

<sup>1293</sup> Ebd. S. 26f., Abb. 12f. u. Anm. 25f.

<sup>1294</sup> Ebd. S. 27, Abb. 14 u. Anm. 289.

<sup>1295</sup> Steiner 1991, S. 180 mit Nachweis der Quellen.

im programmatischen Deckenfresko des Florentiner Studiolo erhalten haben.<sup>1296</sup> Hier „*spielt Prometheus selbst im Ganzen des Studiolo zwar eine gewissermaßen leitmotivische Rolle*“, aber dennoch besitzt seine besondere Gestalt für das 16. Jahrhundert keinen repräsentativen Charakter:

*„Schließlich ist die Version der Prometheusfabel, die ihn als Erfinder der Ringe versteht als Faktum zwar von Interesse, aber keineswegs geeignet und tragfähig, um auf ihr und aus ihr die exemplarische Darstellung des Kulturheros und Fortschrittsheiligen zu entwickeln. Dies ist möglicherweise erst mit der pessimistischen, von der Länge her aber immer noch fast irrelevanten Erwähnung bei J.J. Rousseau statthaft.“<sup>1297</sup>*

Festzuhalten bleibt, daß das Programm des Studiolo eine Enzyklopädie bildet, in der die antike Götterwelt, die Vorgeschichte der Menschheit (Deukalion-Mythos) und Italien als legitimer Erbe der griechischen Vorgeschichte (Aeneas landet auf italienischem Boden), sich bis in die Nachfolge der Medici (Cosimos Portrait krönt die eine Schmalseite des Studierzimmers) fortsetzt, unter deren Regentschaft „Wissenschaft, Kunst und Industrie“ zu neuer Größe gelangten. Darüber thronen Natura und Prometheus, der „*Erfinder aller Kunst*“.<sup>1298</sup> Bredekamp fand auf dem Titelblatt des Inventars von Michele Mercatis „Metallotheca“ von 1717 weitere „Prometheische Ringe“ (**Abb. 312a/b**). Vor der ephesischen Diana, die von Odoni (**Abb. 324**), Tribolo (**Abb. 139**) oder Cellinis Siegelentwürfen für die Accademia bekannt ist (**Abb. 140-143**), diskutieren zwei Gelehrte in einer Nische. Umgeben von Büchern zur Naturkunde lagern zu ihren Füßen Putti, „*die sich eingehend mit Ringen beschäftigen und damit neuerlich das prometheische Motto einer Sammlung präsentieren.*“ Das Titelblatt ist ein Kupferstich von Anton Eisenhoit, einem der wenigen berühmteren deutschen Renaissancegoldschmiede außerhalb Augsburgs und Nürnbergs, der bereits um 1580 datiert ist.<sup>1299</sup> Was also für das 18. Jahrhundert als prometheisches Motto einer Sammlung interpretiert wird, ist die Kontinuität einer Synthese von Natur und Kultur im 16. Jahrhundert, deren Repräsentanten Personifikationen, wie Natura und Prometheus in Florenz, oder Attribute, wie Naturkundebücher und Ringe bei Eisenhoit, sein können. 1644 malte Joachim von Sandrart ein Gemälde mit dem heutigen Titel „Minerva und Saturn beschützen Kunst und Wissenschaft“. Kunst und Wissenschaft werden von zwei Putti personifiziert. Der linke, Saturn zugeordnete Knabe, zieht, verfolgt von Neid und Lüge (?), begleitet von Fama (Fackel), eine Zeichnung bzw. den „Disegno“ hinter sich her. Der vordere rechte, vor Minerva kniende Jüngling, reicht der Göttin mit der linken Hand nichts anderes als einen Ring, womit ein weiteres Beispiel genannt wäre (**Abb. 313a/b**).<sup>1300</sup> Ob einige der

<sup>1296</sup> Es steht konkret zur Diskussion, ob Jan de Leeuw als neuer Prometheus auftritt.

<sup>1297</sup> Steiner 1991, S. 181f.

<sup>1298</sup> Vgl. Költzsch 2000, S. 90, Abb. 68 u. Anm. 57 (S. 278).

<sup>1299</sup> Bredekamp 2000, S. 27-31 u. Abb. 15.

<sup>1300</sup> Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1136.

portraitierten Goldschmiede einen „Prometheus-Ring“ in der Hand halten, kann hier nicht weiter begründet werden. Dies gilt auch für das Statuetten-Attribut im übernächsten Abschnitt im Sinne eines „Prometheus cum statua in manu“.

## 11. Repräsentanten ihrer Zunft mit Zeugnissen ihrer Kunst

In der italienischen Portraitmalerei des frühen 16. Jahrhunderts werden Jacques de Cnoops Gestik und Attribute wohl unmittelbar übernommen. Je ein Ring wird einer größeren Kollektion entnommen und präsentiert. Bei Lorenzo Lotto (um 1509-15, Malibu/Kalifornien, J. Paul Getty Museum) und bei Franciabigio (1516, zuletzt Sammlung Mrs. Trude Rosenberg) sieht sich der Betrachter *"in die Rolle des angesprochenen Interessenten und potentiellen Käufers gedrängt"*.<sup>1301</sup> Der von Lotto Portraitierte ist Gian Pietro Crivelli (**Abb. 314**), ein Goldschmied und Juwelier aus Mailand, der wahrscheinlich mit Cellinis Freund Gian Pietro della Tacca (geb. 1463) identisch ist. Crivelli arbeitete schon vor 1508 in Rom; in diesem Jahr wurde er Mitglied der Goldschmiedegilde, später deren Vorsteher. Der Goldschmied belieferte den päpstlichen Hof, wurde Ritter von S. Paolo und verfügte über großen Reichtum; 1509 war er Bürge für Lorenzo Lotto, der ihn zu dieser Zeit portraitiert hat. Seit 1523 arbeitete Crivelli gemeinsam mit Gian Maria da Camerino; 1527 gerieten beide in Streit über gemeinsamen Besitz, den Crivelli unterschlagen haben soll. Selbiger erscheint 1526 in Caradosso's Testament als Zeuge und Vollstrecker. Vielleicht war er auch jener „Gio. Pietro pictor“, der 1534 die Fassade des früher dem Caradosso gehörigen Hauses bemalt hat. Crivelli war 1537 Vorsteher der päpstlichen Münze und erhielt 1546 den Auftrag, die silberne Statue eines Apostels für S. Peter auszuführen; 1546 und 1548 setzte er sein Testament auf. Im Alter von 89 Jahren verstarb er 1552 in Rom; von seinen Goldschmiede- und Juwelierarbeiten ist nichts bekannt; eine Medaille mit Selbstbildnis soll erhalten sein.<sup>1302</sup> Im Oeuvre Lottos hat sich ein weiteres Goldschmiedeportrait erhalten, das früher als Werk Tizians angesehen wurde.<sup>1303</sup> Das um 1530 entstandene Bild wird 1627 in der Sammlung des Herzogs von Mantua (Vincent II de Gonzaga) als „Un quadro sopra la tela dipinto un ritratto del naturale d'un goioliere in trei faccie con cornice di noce“ erwähnt (**Abb. 315a/b**). Die drei Ansichten des Goldschmieds und Juweliers, links vom Betrachter im Profil, rechts im Viertelprofil und in der Mitte nahezu en face, richten sich an einem Kästchen mit Ringen aus, das die mittlere Figur am unteren Bildrand präsentiert.<sup>1304</sup> Ob der Dargestellte der italienische Goldschmied Bartolomeo Carpan aus Treviso ist, muß bislang offen bleiben. Mit dem Hinweis darauf, daß Lotto zahlreiche Goldschmiede zu seinen Freunden zählte, dient das dreifache, „allansichtige“ Portrait des anonymen Goldschmieds, zur Beschäftigung mit der „Vergleichung“ (Paragone) zwischen Plastik und Malerei. Auf niederer ikonologischer oder handwerksgeschichtliche Ebene stellt sich die Kunst des Dargestellten, die

<sup>1301</sup> Löcher 1985, S. 171; vgl. B. Berenson: Lorenzo Lotto, Köln 1957, S. 36, Abb. 89 und S. R. McKillop: Franciabigio, Berkeley/ Los Angeles/ London 1974, S. 107, Kat.Nr. 20, Abb. 61.

<sup>1302</sup> G.F. Hill: Gian Pietro Crivelli, in: Thieme/Becker, Bd. 8 (1913), S. 133f.; Pallucchini/Canova 1966, S. 90f., Nr. 30 m. Abb.

<sup>1303</sup> Pallucchini/Canova 1966, S. 110f., Nr. 195 m. Abb.

<sup>1304</sup> Kat. Lotto 1998, S. 175-177, Kat. Nr. 33 (Portrait d'un orfèvre vu sous trois angles).

Goldschmiedekunst, als plastische, d.h. dreidimensionale Kunst vor.<sup>1305</sup> Die berühmten „Tripelportraits“ der Kunstgeschichte zeigen Kardinal Richelieu, 1642 von Philippe de Champaigne gemalt (London, National Gallery), und König Karl I. von England, gemalt von Anthonis van Dyck und im Besitz der englischen Königin. Tripelportraits lassen *den „Eindruck dreier miteinander kommunizierender Personen entstehen.“* Die späteren Beispiele sind aber keine auf Irritation angelegten Capriccios, sondern dienten primär als Vorlage für die Bildhauer Francesco Mocchi (Büste Richelieus) bzw. Giovanni Lorenzo Bernini für Karl I. Ob die dreifache Ansicht des Goldschmieds ebenfalls als Vorlage für eine Büste verwendet wurde oder werden sollte ist unerheblich. Wenn die Verdreifachung des Gesichts im 17. Jahrhundert bei van Dyck und Champaigne von der Prudentia-Ikonographie beeinflusst ist, dann gilt dies mit weitaus höherer Berechtigung und an erster Stelle, d.h. auch vor Tizians „Prudentia-Allegorie“<sup>1306</sup>, für das Dreifachportrait Lottos. Ein Florentiner Relief des 15. Jahrhunderts (London, Victoria & Albert Museum) zeigt die dreigesichtige Allegorie der Klugheit (**Abb. 316a/b**) in Anlehnung an Ciceros Dreiteilung in „Memoria“ (Gedächtnis), „Intelligentia“ (Verstand) und „Providentia“ (Voraussicht); als ein menschliches Vermögen lehnen sich die drei Klugheiten an die drei Zeitstufen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft an (Cicero, De inventione II,13).<sup>1307</sup> Die Handhaltung des Goldschmieds übernimmt Lotto vom 1527 entstandenen Portrait Andrea Odonis (**Abb. 324**), der ebenfalls die linke Hand als Zeichen der „sincernità“ (Ehrerbietung) auf die Brust gelegt hat und mit der anderen die Statuette vorweist, die hier abermals ein Schmuckkästchen mit Ringen ist.<sup>1308</sup>

In Nürnberg häuften sich die repräsentativen Portraits, nachdem die Goldschmiede 1543 ratsfähig geworden waren. Damit wurde auch die Sonderrolle der Nürnberger innerhalb der deutschen Renaissancegoldschmiedekunst politisch begründet.<sup>1309</sup> In der fränkischen Reichsstadt wurden die Goldschmiede, die zudem das Privileg für ein eigenes „Amt der Goldschmiede“ hatten, 1543 als Vertreter aller metallschmiedenden Gewerke („die mit dem

<sup>1305</sup> Kat. Wien 1991, S. 78 u. Tf. 26 (Goldschmied in drei Ansichten); Kat. Lotto 1998, S. 177.

<sup>1306</sup> Weiterführend zur Prudentia-Ikonographie Panofsky 1975, S. 167-191 m. Abb. 28 (Tizians Allegorie in Privatbesitz).

<sup>1307</sup> Weiterführend zu Tizian, van Dyck und Champaigne vgl. Schneider 1992, S. 134-137 m. Abb. (Richelieu), der in Anm. 175 auch auf Lotto hinweist, dessen Werk aber als „Tripelporträt eines Bildhauers“ bezeichnet; zu van Dyck vgl. auch E. Larsen: L'opera completa di Van Dyck 1626-1641, Mailand 1980, S. 114, Nr. 821; zum Relief der Rosselino-Schule vgl. Panofsky 1975, Abb. 29

<sup>1308</sup> Siehe unten und Schneider 1992, S. 100. Die Möglichkeit einer Angleichung an Ciceros Dreiteilung von Klugheit und Zeit leitet sich nicht nur aus der jeweiligen Figurendrehung ab, welche zwischen der linken und der rechten Profilansicht differenziert; die Portraitsegmente unterscheiden sich auch im Detail, denn allein die rechte Figur hat nicht die linke, sondern die rechte Hand vor die Brust gelegt.

<sup>1309</sup> Hernmarck 1978, S. 21.

*Hammer arbeiten*“) in den Kreis der acht ratsfähigen Handwerke aufgenommen.<sup>1310</sup> Bis zum Jahr 1542 wurde der Ratssitz von den "Blechschmieden" besetzt, deren Gesellen bereits 1475 in Aufruhr gegen die Ausbeutung durch ihre Meister massenhaft ausgewandert waren. Georg Winkler (1471-1542), der bis zuletzt *"das vornehmste und älteste handwerck in der Stadt"* vertrat, war *"der lezte Plechschmidt in Nürnberg der in Rath gieng"*. Nach einem verlorenen Gemälde des Monogrammisten HB (Hans Brosamer) von 1519/20 hat sich ein Kupferstich erhalten, der erst nach dem Tod Winklers entstanden ist. Er trägt die Inschrift:

*"Her Georg Winckler der Elter, deß kleinern Raths und letzte Blechschmidt zu Nürnberg, ward geboren A°. 1471. starb A°. 1542."*<sup>1311</sup>

Die Erringung eines Ratssitzes stärkte das Ansehen und damit das Selbstbewußtsein der Goldschmiede. Die Goldschmiedeportraits der Folgezeit sind ein *„sichtbares Zeugnis dieser Aufwertung“*.<sup>1312</sup> Das erste „Zeugnis“ gibt das Portrait des Goldschmieds Jakob Hofmann (**Abb. 317**) ab, der selbst kein Ratsmitglied war. Spätestens 1544 hat Hofmann sein Abbild bei Georg Pencz in Auftrag gegeben (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). Aus der architektonischen Kulisse ragt, hinter und über der linken Schulter, ein Pilaster heraus, auf dem sich das Wappen und eine Kartousche mit der Altersangabe des Portraitierten befinden („Alt/ XXXIII“). In der Linken hält Hofmann ein Etui, das mit einem Bügel verschlossen ist; in der Rechten einen Spiegel in streng antikisierenden Renaissanceformen, dessen Bild den Kopf im Profil wiederholt. Für Kathke weist Hofmann mit dem vergoldeten Spiegelrahmen „auf seine Fähigkeiten als Goldschmied“ hin; sie vergleicht das Spiegelbild rein formanalytisch mit jenem auf Heemskercks Portrait von „Peter Bicker“, das 1529 entstanden ist (Amsterdam, Rijksmuseum).<sup>1313</sup> Die *„Verdoppelung der Portraitansicht“* durch das Spiegelbild mag dabei, wie die Verschränkung verschiedener Richtungsgegensätze, *„einen manieristischen Aspekt“* vorstellen, womit für das „Jahrhundert des Gesichtssinns“, um nur ein Stichwort zu geben, im Gegensatz zu folgender Qualifizierung jedoch auch nicht viel gesagt wäre:

*„Als Porträt eines Sitzenden, der zudem statt des Arbeitskleides die pelzgefütterte Schaub des städtischen Bürgers trägt, unterscheidet sich das Hofmanns kaum von denen der Nürnberger Patrizier. Dem Repräsentationsbedürfnis des Goldschmieds trug der Maler Souverän Rechnung.“*<sup>1314</sup>

<sup>1310</sup> Im Gegensatz zu den anderen Handwerkern waren die Goldschmiede zudem der *„ordentlichen rug nit underworfen“*, sondern hatten die *„straf bei sich“*. Dies geht aus einem Verlaß *„des eigentlichen Souveräns“*, des kleineren Rates von 1572 hervor; vgl. Schürer 1985, S. 71 mit Nachweis der Quellen.

<sup>1311</sup> Löcher 1985, S. 167 u. Abb. 133.

<sup>1312</sup> Ebd. S. 167 und Anm. 1f.

<sup>1313</sup> Kathke 1997, S. 175f., Abb. 16 (Heemskerck) u. 116 (Pencz).

<sup>1314</sup> Löcher 1985, S. 172 m. Abb.; Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 771; Gmelin 1966, S. 70, Kat. Nr. 36.



Peter Strieder, für den das von einer Ädikula gefaßte Spiegelbild „den Kopf des Goldschmieds italianisierend im reinen Profil“ wiederholt, immerhin ein Herrschaftsgestus, hat darauf hingewiesen, daß die „Form der Bildanordnung mit dem bis zu den Knien sichtbaren, lastend sitzenden Modell“, eine reiche und unmittelbare Nachfolge gefunden hat. Folgende Werke sind 1545 datiert: das Portrait des Sigismund Baldinger (Kassel, Staatliche Gemäldegalerie), der in Nürnberg zunächst Genannter des Älteren Rats war, die Stadt 1546 verließ und in Ulm Ratsherr wurde; das Portrait des Nürnberg Hauptmanns Sebald Schirmer (Nürnberg, GNM), der 1534 zunächst auf vier Jahre zu militärischen Diensten der Stadt Nürnberg bestellt wurde, wahrscheinlich 1538 mit einem Nürnberger Kontingent gegen die Türken und 1554 gegen Markgraf Albrecht Alcibiades kämpfte; und das Portrait des Nürnberger Münzmeisters Jörg Herz (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), der seit 1537 städtischer „Münzkürner“ war (**Abb. 318**).<sup>1315</sup> Auch das zwei Jahre später entstandene Bildnis des Wilhelm Schlüsselfelder (Schloß Kugelhammer) variiert die Haltung nur wenig, während Pencz im Bildnis eines Kaufmanns (eh. Kreuzlingen, Sammlung Kisters) von ebenfalls 1547 in der aufrechten Haltung und der Rücknahme der architektonischen Umgebung Selbstbewußtsein in einer „mehr abstrakten Weise“ erfahrbar macht.<sup>1316</sup> Obwohl Werke und Werkzeuge „demonstrativ in den Händen der Nürnberger Bürger“ erscheinen, bleiben sie für Kathke „Einzelobjekte, wie der Spiegel des Goldschmieds Jakob Hofmann, die Pinzette in der Hand des Jörg Hertz oder die Kleinplastik einer Pan-Selene-Gruppe, die Georg Vischer präsentiert“.<sup>1317</sup> Die relative Gleichschaltung verschiedener Berufsgruppen und Repräsentanten des Patriziats, bei Pencz ein Goldschmied mit Schmucktui und Spiegel, ein Hauptmann, ein Münzmeister mit Pinzette und Waage sowie ein Kaufmann, bei Holbein ein Astronom (Kratzer), ein Goldschmied (Hans von Antwerpen) und ein Kaufmann (Gisze), führt auch auf die attributlosen Bildnisse von Goldschmieden zurück, die der jüngere Dürer gemalt hat; sie lassen sich nahtlos und gleichberechtigt in dessen Stände übergreifende Portraitproduktion einfügen. Mit dem Portrait des Münzmeisters Jörg Herz (1493-1554) kann nochmals an den Eligius des Petrus Christus, den Geldwechsler von Quentin Massys, den Kaufmann Gisze von Hans Holbein oder Adrian Isenbrandts „Münzwäger“ erinnert werden, denn die Pinzette in der linken Hand weist auf die Bedienung einer Goldwaage hin. Diese wird unter dem für diesen Portrattypus typischen Cartellino, hier links oben (GP zwischen der Jahreszahl 15-45 und darüber: Do man 1545 lar zalt wart ich 53 lar alt.“), bei Hofmann rechts unten („GP“ zwischen der Jahreszahl „15-44“), im Hintergrund des Raumes über der rechten Schulter des Münzmeisters in einem Gehäuse

<sup>1315</sup> Strieder 1993, S. 164f. u. 288ff., Kat. Nr. 188 (Jörg Herz) u. 185-87 (Jakob Hofmann, Sigismund Baldinger, Sebald Schirmer) mit weiterführender Literatur zu Pencz, mit dem Strieder Kap. IX (Meister um Albrecht Dürer, S. 126-64), Abschnitt b (Die jüngere Generation, S. 153-64), Nr. 3 (Georg Pencz, S. 156-64) seine Ausführungen um 1550 beendet.

<sup>1316</sup> Ebd. S. 164.

<sup>1317</sup> Kathke 1997, S. 86f., Abb. 49 (Hertz) u. 116 (Hofmann).

sichtbar, auf dem zugleich das Wappen angebracht worden ist. Im Gegensatz zu Hofmann wurde Herz, wenn man von den zahlreichen Fingerringen und der Pinzette nicht gleichzeitig auf eine Tätigkeit als Juwelier schließen will, nicht mit einem Zeugnis seiner Kunst, sondern mit seinen wichtigsten Arbeitsgeräten, eben der Pinzette zum Fassen der Gewichte und der Waage abgebildet; damit werden spätere Portraits mit Werkzeugen (Zirkel und Eichstab bzw. Modellierholz, Hammer und Punzen) in der Lokaltradition verankert (**Abb. 344 u. 351**); in den Schriftquellen wird Herz auch als „Jubilierer“ und „Gemmarius“ bezeichnet. An allen bislang genannten Portraits wird eine Überlieferungsproblematik offensichtlich, wenn man sich in Erinnerung ruft, in welchem Verhältnis „Wissenswertes“ über die Tätigkeit der verzeichneten Goldschmiede bis heute bekannt wurde bzw. welche Wertschätzung sie in der Forschung genießen? Neudörfer bescheinigt Hofmann einen *„großen Verstand“* im Bereich der Geometrie, ein breites Spektrum abrufbarer Techniken und Objekttypen in verschiedenen Materialien, höchste Auftraggeberschaft (Kaiser, König, Kurfürsten) und damit höchste Wertschätzung für einen Künstler:

*„37. Jacob Hoffmann, Goldschmid. Dieser Hoffmann, ob er wol mein Freund und Bruder ist, so weiss ich doch mit allen Kunstnern zu bezeugen, dass er in Conterfetten, Wappensteinschneiden, Treiben, Giessen, Schmelzen, Reissen, auch von Gold und Silber zu arbeiten, hochofahen, darum er denn auch, von wegen seiner Leutseligkeit, bei Königen, Chur und Fürsten, auch dem Adel lieb und werth gehalten wird; was großer Verstand er aber in der Symmetria hat, das geben seine grossen Werk, die er täglich in seiner Werkstatt aufbringt, zu erkennen.“*<sup>1318</sup>

Für Jakob Hofmann (1512-64), der bei seiner Bürgeraufnahme 1537 „pildschneider“ genannt und 1538 Meister wurde, in den Schriftquellen als Goldarbeiter, Silberarbeiter und Juwelier Erwähnung findet, der Schwager von Wenzel Jamnitzer und Schwiegersohn von Johann Neudörfer war, sich 1544 von Georg Pencz in Dreiviertelfigur und mit Wappenschild portaitieren ließ, um 1560 sein eigenes Kupferstichportrait beauftragte und als Hoflieferant um 1550 sowie 1560 nachweislich für den Wiener und Dresdner Hof tätig war<sup>1319</sup>, ist mit einer Selbstportraitmedaille und einer Portraitplakette das sicher bekannte Gesamtoeuvre des Meisters aus dem Besitz des Germanischen Nationalmuseums im Jamnitzerkatalog von 1985 verzeichnet und abgebildet worden; es bestätigt ein Tätigkeitsfeld als „pildschneider“ oder Plakettenmodelleur.<sup>1320</sup> In der Tradition humanistischer Profilbildnisse tritt der Goldschmied 1560 auf der Vorderseite (**Abb. 319**) seiner Medaille im Brustbild nach rechts auf (Dm. 6,2 cm); rückseitig das Wappen Hofmanns (ein springendes Pferd).

<sup>1318</sup> Neudörfer/Lochner 1875, S. 127f.

<sup>1319</sup> Zur Biographie Kat. Jamitzer 1985, Kat. Nr. 628.

<sup>1320</sup> Ebd. Kat. Nr. 628f.; Löcher 1985, S. 183.

Drei Jahre später datiert die einseitige Plakette (Dm. 5,5 cm) mit dem Portrait eines weiteren Goldschmieds, dessen Kostümierung weniger „hofmännisch“ und aufwendig erscheint (**Abb. 320**); dieser Kontrast zwischen Hofmann und Wenzel Jamnitzer ließe sich an den gemalten Portraits beider Goldschmiede weiter ausführen (**Abb. 317 u. 344**). Hier interessiert die Diskrepanz zwischen dem überlieferungsgeschichtlichen und wissenschaftlichen Vakuum eines allem Anschein nach bedeutenden Zeitgenossen und dem Hauptrepräsentanten der deutschen Renaissancegoldschmiedekunst. Das Selbstportrait des Goldschmieds Jakob Hofmann pocht in jedem Fall ebenso auf ihr "Entstehungsdatum", wie der Maler des Portraits von Jan de Leeuw. Auf der Vorderseite steht folgende Umschrift: "IACOB. HOFMANN. ALT. 48. IAR. A°. M.D.L.X. DEN. XXX. APRIL. ZC." Der Katalog schreibt:

*"Ungewöhnlich ist, daß auf dieser Medaille nicht nur das Jahr, sondern auch der Tag der Entstehung angegeben ist. Der Anlaß ist nicht bekannt."*<sup>1321</sup>

Bei Anthonis Mor (1564, Den Haag, Mauritshuis) weist der Goldschmied *"selbstbewußt und gleichsam auffordernd auf die vor ihm ausgebreiteten Ringe und anderen Schmuckstücke hin, als wolle er damit sagen: Solche Dinge bin ich zu machen fähig."* Einen bleibenden „Rest an Unsicherheit“ sieht Löcher *„in der Sache selbst“* begründet (**Abb. 321a/b**). Er *„kommt darin zum Ausdruck, daß die ihre Ware feilbietenden Männer in Inventaren, Katalogen etc. wechselnd als Goldschmiede oder Juweliere ausgegeben werden. In manchen Fällen werden sie beides gewesen sein, in anderen nur Händler, die Aufträge vermittelten oder auf Vorrat arbeiten ließen."*<sup>1322</sup> Die Einschränkung stellt demnach nicht die Identifikation als Goldschmied, sondern dessen berufliche Spezialisierung in Frage. Mor hat Meister Steven van Herwijck portraitiert, der Goldschmied und Münzpräger in Utrecht gewesen ist.<sup>1323</sup> Die Symbiose von Goldschmied, Juwelier und Händler in einer Person wird für Deutschland im 1568 erstmals erschienen Ständebuch Jost Ammans nachhaltig unterstrichen, in welchem der Goldschmied auch als Hersteller von Ringen, Ketten, Hals- und Armbändern *"Versetzt mit Edlem gestein"* auftritt und also auch als Juwelier, als Schmuckproduzent charakterisiert wird. Als Spezialisierung des Goldschmieds wurde die *„Kunst des Juweliers“* von Cellini ausdrücklich herausgehoben. Er wiederholte hier, gleichsam als Negativbild der Portraitierten, die ausgebildete Goldschmiede waren, seine Kritik am Verlagswesen:

<sup>1321</sup> Ebd. Kat. Nr. 628, S. 448 m. Abb. u. Kat. 629 (Wenzel Jamnitzer, Nürnberg, dat. 1563, Blei, gegossen, einseitig, Dm. 5,5 cm, GNM, Brustbild nach rechts, Umschrift: "WENCZEL. IAMICZER. 55. IAR. ALT. ANO. 1563").

<sup>1322</sup> Löcher 1985, S. 171 verweist auf ein in dieser Hinsicht fragliches Portrait eines Mannes mit Barett und Schwert, das um 1530-35 vermutlich in Mitteldeutschland gemalt wurde und sich 1906 in der Sammlung Mr. Francis Buxton in England befand; vgl. Kat. Exhibition of Early German Art, Burlington Fine Arts Club, London 1906, Nr. 62, Tf. XXXVII; zu Anthonis Mor vgl. Friedländer, Bd. XIII, Leyden 1975, Nr. 368, Tf. 181.

<sup>1323</sup> Kat. Den Haag <sup>2</sup>1996, S. 40 u. 46 m. Abb.

*„Nur Weniges muss ich an dieser Stelle noch bemerken, um nicht bei gewissen Leuten Aergerniss zu erregen, die sich den Namen von Juwelieren angemasst haben, obgleich sie meistens von Haus aus nichts anderes, als Trödler, Leinenhändler, Wechsler oder Krämer waren. Einige von diesen absonderlichen Wundermännern habe ich selbst in Rom gesehen; noch zu unserer Zeit stehen etliche derselben, ungeachtet ihres geringen Verstandes, im grössten Ansehen. (...) Nicht der Mühe werth halte ich es, mich mit jenen Strohköpfen einzulassen; nur behaupten will ich, dass am Dasein unzähliger ihres Gleichen die grossen Fürsten selbst die meiste Schuld tragen, indem sie sich selber schaden, als auch strebsamen Männern den Muth nehmen und die herabsetzen, welche in tugendsamer Kunst sich auszeichnen.“<sup>1324</sup>*

"Auf sicherem Boden", jedenfalls was die namentliche Identifizierung durch Inschriften betrifft, bewegt man sich bei einigen nach 1540 entstandenen deutschen Bildnissen, die weitere als Juweliere spezialisierte Goldschmiede vorstellen könnten. Generell erscheint es unzulässig, aus einer begrenzten Zahl von Attributen auf einen begrenzten Tätigkeitsbereich zu schließen; eine Spezialisierung des Portraitierten mag gleichwohl intendiert sein. Christoph Amberger portraitierte etwa in Augsburg die Goldschmiede Thoman Peyrl (um 1540, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen) und Cornelius Gros (1544, Florenz, Uffizien). Peyrl hält in der Linken ein Kästchen, *"das man sich als Behältnis für Ringe oder Edelsteine vorstellen darf"*, und in der Rechten einen großen Ring mit drei Steinen in Kastenfassungen. Gros, zu dem sich das ebenfalls inschriftlich gesicherte Pendant seiner Frau Ursula Degen erhalten hat (1543, Florenz, Palazzo Pitti), hält eine *"zierliche und reiche Goldschmiedearbeit aus Blattwerk. Beider Blicke suchen den Betrachter"*, aber sie bieten *"die attributiv gemeinten Zeugnisse ihrer Kunst"* nicht als Ware an.<sup>1325</sup> Für Nürnberg verweist Löcher auf ein weiteres Werk "verwandten Typs" zu Augsburg, in welchem ein Herr Tucher 1551 von dem Münchner Hans Mielich portraitiert wurde (Nürnberg, GNM).<sup>1326</sup> Allerdings bleibt das „Bildnis eines Goldschmiedes oder Juweliers“, der in seiner Linken ein Kästchen mit einem Schmuckstück aus gefaßten Steinen und figürlichem Genienschmuck auf den Kontortisch hält, während sein Blick den des Betrachters sucht, nicht nur hinsichtlich der *„Identifizierung des Dargestellten zweifelhaft“*, der vielleicht auch ein Münchner Goldschmied ist (**Abb. 322**). Immerhin hat sich, die seit dem Doppelbildnis von Ida und Israhel van Meckenem seit um 1490-1500 nachweisbare Tradition bestätigend, auch für den unbekannten Nürnberger/Münchner Goldschmied ein Gegenstück erhalten, das sich heute in

<sup>1324</sup> Cellini/Brinckmann 1978, S. 63-65 zur Kunst des Juweliers als einer von acht Sparten der Goldschmiedekunst.

<sup>1325</sup> Löcher 1985, S. 171f. Zum Portrait von Gros vgl. L. Baldass: Studien zur Augsburger Portraitalerei des 16. Jahrhunderts III, Christoph Amberger als Bildnismaler, in: Pantheon 9 (1932), S. 182, Abb. 180.

<sup>1326</sup> Löcher 1985, S. 171f.; B. H. Röttger: Der Maler Hans Mielich, München 1925, S. 70-72, Nr. 16; zu Peyrl Kat. Altdeutsche Gemälde, Staatsgalerie Augsburg, München 1978, S. 11, Abb. 74.

Privatbesitz befindet (München-Grünwald). Gleichwohl war die *„mit einem durchlaufenden Sims versehene, um einen Pfeiler oder ein Wandstück vorspringende Wandarchitektur“*, auf der Wappen und Inschrift angebracht sind, *„seit den frühen vierziger Jahren“* in Süddeutschland geläufig. *„Wie schon früher bei Georg Pencz in Nürnberg“*, so lautet die Schlußfolgerung, die sich erst mit einer sicheren Zuschreibung bestätigen würde, *„dürfte das Goldschmiedebildnis auch in München herrschaftliche Formen angenommen haben, die andere Kriterien der Beurteilung als die bis dahin geltenden notwendig machen.“*<sup>1327</sup> Der Hinweis gilt dem sicher identifizierten Portrait des Nürnberger Goldschmieds Jakob Hofmann von 1544, das eine wesentliche Zäsur in der Geschichte des deutschen Goldschmiedeportraits bezeichnet.

Um zunächst bei Goldschmieden mit Juwelen zu bleiben, kann mit Steingraber ein Gemälde angeführt werden, das Paris Bordone zugeschrieben wird. Das um 1550 datierte „Bildnis eines Juweliers mit junger Frau“ (München, Bayerische Staatsgemäldesammlung) wäre **(Abb. 323)**, da neben zeitgenössischen Kleinodien aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ein Onyxgefäß auf dem Tisch steht, *„dessen Fassung ins 15. Jahrhundert datiert werden muß“*, demnach ein *„Juwelier“*, in dem wir *„zugleich einen Händler vermuten“* dürfen. Noch genauer einen venezianischen *„Juwelenhändler mit einer blonden Schönen“*, die sich Kostbarkeiten *„vorführen läßt“*.<sup>1328</sup> Ohne diesen Interpretationsansatz widerlegen zu wollen, der schon im Blick auf die Anordnung der Figuren fraglich erscheint, kann abermals auf Cellini und die Edelsteinkunde verwiesen werden:

*„Schon von Kindesbeinen an muss man in dieser Kunst zu lernen beginnen, und das bei einem angesehenen, guten Meister in Rom, Venedig oder Paris. Während meines längeren Aufenthaltes in diesen Städten habe ich selbst erfahren, wie viele kostbare Juwelen man dort zu sehen oder zu verarbeiten erhält.“*<sup>1329</sup>

Der Verlagsgoldschmied steht in der Nähe zum Kunsthändler, der in der Regel nicht selbst produziert, sondern die Aufträge entgegen nimmt und ihre Erfüllung vermittelt. In diesem Zusammenhang kann auf Lottos Portrait des Humanisten und Antiquars Andrea Odoni von 1527 (London, The Royal Collection, St. James Palace) hingewiesen werden, in dessen Antikenkabinett auch Münzen ausgebreitet sind **(Abb. 324)**.<sup>1330</sup> Dies gilt auch für Tizians Portrait Jacopo da Stradas, der 1566 im Alter von 51 Jahren inschriftlich als römischer Bürger und „kaiserlicher Antiquar“ bezeichnet ist **(Abb. 325)**.<sup>1331</sup> In den 40er Jahren in

<sup>1327</sup> Kat. Nürnberg 1997, S. 322f.

<sup>1328</sup> Steingraber 1966, Bildunterschrift von Abb. 19 u. S. 80 schreibt zum Onyxgefäß: Wir kennen Gefäße aus derselben Werkstatt, die in der Schatzkammer von S. Lorenzo in Florenz verwahrt werden.

<sup>1329</sup> Cellini/Brinckmann 1978, S. 65.

<sup>1330</sup> Schneider 1992, S. 100f. m. Abb.

<sup>1331</sup> Kat. Wien 1991, S. 124 u. Tf. 46.

Augsburg, Paris und Lyon nachweisbar, stand da Strada zur Mitte des Jahrhunderts als Kunstsachverständiger in Diensten Herzog Albrechts V. von Bayern; in München begründete er das „Antiquarium“. Danach diente er am päpstlichen Hof und wirkte in gleicher Funktion an den kaiserlichen Höfen in Wien und Prag unter den Kaisern Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolf II. Stradanus Laufbahn begann mit dem Sammeln von Münzen; in den späten 1550er Jahren verfaßte er ein Buch mit dem Titel „De consulibus numismatibus“. Von seinem numismatischen Interesse zeugen die auf dem Tisch verstreuten römischen Münzen, über die der aus Mantua stammende Architekt, Maler, Archäologe, Kunsthändler, Sammler und Goldschmied eine römische Kopie der Aphrodite Pseliumene (Aphrodite mit dem Halsband) hält.<sup>1332</sup> Attributiv sind beide Antiquare nicht nur mit dem Bildhauerportrait, sondern auch mit dem Portraittypus des „Goldschmieds mit Statuette“ verbunden; daß die Skulpturen und Statuetten in der „Kunstgalerie“ Odonis *„geheimnisvoll beseelt“* erscheinen und vor der nach rechts hin dunkler werdenden Wand ein *„phantastisches Eigenleben“* entfalten, veranschaulicht den Topos von der Belebung der Figur; Bredekamp beginnt seine Geschichte der Kunstkammer mit dem vermeintlichen „Jupiter-Automaten“ Cellinis, der ein figürlicher Kandelaber auf Rollen war. Bei Odoni ist es die goldene Figurengruppe eines „Herkules mingens“ in der Haltung des „Manneken Pis“ vor einem Waschtrog, über den sich eine weibliche Gestalt (wohl Venus beim Bade) beugt. Unterhalb des Knaben steht ein Schälchen mit aufgefädelten Perlen auf dem Tisch, die als Rohmaterial ebenfalls in den Werkstätten von Goldschmieden begegnen, die als Verlagsgoldschmiede bei Petrus Christus und Quentin Massys angesprochen worden sind; das Bild des Kunsthändlers und Sammlers leitet sich von dieser Seite ab. Das Vorweisen der Statuette wird bei Spranger zum Attribut der Plastik (**Abb. 202**).

Mit Pencz, der, von Herzog Albrecht von Preußen als Hofmaler berufen, 1550 auf der Reise nach Königsberg in Leipzig oder Breslau verstarb, erlosch nach Ansicht Strieders schließlich *„eine zweihundertjährige malerische Tradition in Nürnberg“*, weil der *„nächste in der Reichsstadt tätige Maler von Rang“*, Nicolas Neufchatel, *„ein zugewanderter Niederländer“* war, *„dessen Portraitstil in einer fremden Überlieferung wurzelt.“*<sup>1333</sup> Für Kathke, die Werke von Pencz und Neufchatel gemeinsam in einem Abschnitt über „Bereicherte Portraits in Nürnberg“ behandelt, führt Neufchatel, wie andernorts die Maler tom Ring, *„das Interieurportrait mit Beiwerk um die Mitte des 16. Jahrhunderts in der Nürnberger Malerei fort.“*<sup>1334</sup> Zusammenfassend läßt sich bislang festhalten, daß das autonome Repräsentationsportrait der Goldschmiede in Nürnberg mit dem in der Dürer-Werkstatt geschulten Georg Pencz begann, der seit 1532 Nürnberger Stadtmaler war und 1544, im

<sup>1332</sup> Schneider 1992, S. 102f. m. Abb.

<sup>1333</sup> Strieder 1993, S. 164.

<sup>1334</sup> Kathke 1997, S. 86-88, hier S. 86.

Jahr nach der Erlangung des Ratssitzes, den Goldschmied Jakob Hofmann portraitierte. Mit Dürer ist zugleich stil- und typengeschichtlich direkt auf die niederländische Entstehungsgeschichte der Bildgattung zurück- und damit im doppeltem Sinn auf die Tätigkeit des flüchtigen niederländischen Calvinisten Neufchatel vorausgewiesen, der sich in Nürnberg zwischen 1561 und 1567 archivalisch nachweisen läßt und der um 1562/63 den Goldschmied Wenzel Jamnitzer sowie im Jahre 1570 Hans Lencker mit Sohn portraitierte (**Abb. 326**), woran sich Kilians Kupferstichbildnis von 1616 orientierte (**Abb. 327**).<sup>1335</sup> Das Portrait des Nürnberger Theoretikers der Perspektive bestätigt die Vermutung, daß aus dem Attribut nur schwer auf die reale Tätigkeit geschlossen werden kann und erschwert jede homogene Entwicklung und starre Portraitsystematik. Im Gegensatz zum Jamnitzer-Portrait sah Neufchatel bei Lencker (Kopenhagen, Statens Museum) *"von der Darstellung des in seiner Arbeit aufgehenden Künstlers"* ab, fügte aber mit dem Sohn eine zweite Figur zu einem Doppelbildnis ein, was zumindest mit dem Neudörfer- oder Pacioli-Portrait übereinstimmt (**Abb. 349, 350**). Ikonographisch näher liegt zunächst das Bildnis des Juwelenhändlers (mit Schülerin) von Paris Bordone (**Abb. 323**), denn Lencker umfaßt mit der linken Hand ein vor ihm auf dem Tisch liegendes Etui mit zwei Schmucksteinen und hält in der rechten das zugehörige Futteral. Neben ihm steht sein 9jähriger Sohn, *"der die Linke in einer Art redendem Gestus auf den Tisch legt und gleich Hans Lencker ein außerhalb des Bildes und weitab vom Betrachter vorzustellendes Ziel ins Auge faßt. Der Verzicht auf räumliche Entfaltung der Personen, die Parallelität und Vertikalität der Gruppenkomposition lassen eine stärkere innere Bindung der Gestalten nicht zu, doch darf man die dem Knaben abverlangte momentanere Kopf- und Blickwendung auch im Sinne seiner Altersstufe deuten. Die kraftvoll in sich ruhende Körperlichkeit des Mannes imponiert. Peltzer wollte in dem Knaben Hans' Sohn Caspar sehen, doch war Caspar ein Sohn des Elias Lencker d. Ä. Bachtler denkt an Hans Lenckers Sohn Eliseus d. J., der 1582/ 83 Meister wurde."*<sup>1336</sup>

Veranschlagt man Lehrzeit und Gesellenjahre, so genießt die These Bachtlers den Vorzug, denn die Annahme eines Doppelportraits von Vater und Sohn bestätigt sich auch formal. Diesbezüglich auffällig ist nicht nur die Symmetrie der Umrißlinie in der Körperhaltung, der Blickrichtung, des linken Armes, der linken Hand oder der Inschriften, sondern nachhaltig auch die große Ähnlichkeit in der Physiognomie, die von links nach rechts, vom Ohr über den Haaransatz, die Stirn, die Augenbraue und die Nase bis zur verschatteten Umrißlinie des Kopfes nahezu identisch ist. Derartige Details lassen auf eine *"stärkere innere Bindung der Gestalten"* schließen, die in ihrer Haltung und Gestik einvernehmliches Handeln suggerieren; dies gilt nicht für den Assistenten im Neudörfer-Portrait, der kaum der 18jährige

<sup>1335</sup> Kat. Jamnitzer 1985, Abb. 147 (Kat. Nr. 777).

<sup>1336</sup> Löcher 1985, S. 176 u. Abb. 146, S. 177; Peltzer 1926, S. 210f., Abb. 7; M. Bachtler: Die Nürnberger Goldschmiedefamilie Lencker, in: Anzeiger des GNM 1978, S. 71-122, Abb. 1; Kat. Jamnitzer 1985, Kat.Nr. 776.

Sohn des Rechenmeisters sein kann (**Abb. 349**). Dem festgestellten *"Verzicht auf räumliche Entfaltung der Personen"* steht die *"kraftvoll in sich ruhende Körperlichkeit"* des Vaters entgegen, die im Kopfbereich auch für den Knaben gelten kann. Es wurde ganz richtig gesagt, daß beide Personen *"ein außerhalb des Bildes und weitab vom Betrachter vorzustellendes Ziel ins Auge"* fassen, was wörtlich genommen werden muß. Der Blick richtet sich auf die ferne Zukunft, auf das gewünschte Fortleben einer Goldschmiededynastie in den Söhnen, die vom Vater ausgebildet wurden, um die Werkstatt fortzuführen. So liegt also kein wirkliches, materielles, sondern ein "vorgestelltes", räumlich distanzloses Ziel in der Blickrichtung der Figuren; *"weitab vom Betrachter"*. Der Vater hat den Inhalt des Futterals entnommen, um ihn an den Sohn zu übergeben; daß er im Begriff ist, ihn dazu aufzuheben, wird am leicht abgespreizten Zeigefinger ersichtlich. Der Sohn vollführt dieselbe Geste mit leerer Hand, d.h. als richtungs- oder zukunftsweisenden Zeigegestus. Die potentielle Nachfolge durch den Sohn wird noch an einem anderen Detail deutlich. Der Vater trägt am kleinen Finger der linken Hand einen kostbaren Ring mit einem großen Stein, der kaum für dessen Repräsentation geltend gemacht wird. Verschattet liegt er in Höhe der hinteren Tischkante, deren Fluchtlinie Vater und Sohn verbindet. Zugleich eröffnet der Ring über die Saumnaht des Gewandes eine weitere kompositorische Verbindungslinie zum Knaben, die sich im Detail auch in der Knopfleiste spiegelt, deren Auftakt oder Schlußpunkt der dunkle Schmuckstein ist. Hans Lencker (1523-1585), der 1550 Meister wurde, hat 1568, im gleichen Jahr wie Wenzel Jamnitzer, ebenfalls ein „Perspektivbuch“ veröffentlicht und war nachweislich als Theoretiker tätig. Eine Klassifizierung von Goldschmiedeportraits, die von den Accessoires auf einen spezialisierten Tätigkeitsbereich des Dargestellten schließt, bleibt hypothetisch. Im Gegensatz zum Portrait Wenzel Jamnitzers gäbe sich Lencker lediglich als „Juwelier“ zu erkennen und nicht als ein Goldschmied, der sich auch theoretisch mit Geometrie beschäftigt hat. Die Identifikation des Meisters stützt sich auf den bereits erwähnten Kupferstich, den Lucas Kilian 1616 in Nachahmung Neufchatels gestochen hat; die zweisprachige Bildunterschrift bezeichnet die Darstellung als VERA EFFIGIES D.IOHANNIS LENCKERI CIVIS ET AVRIFABRI OLIM NORINBERGAE CELEBRATIS (Aigentliche Bildnus H. Iohann Lenckers W. Burgers Vnnd Goldschmids in Nürnberg).<sup>1337</sup>

Im Jahre 1569 portraitierte Ludger tom Ring d. J. (1522-84), Sohn des in Münster ansässigen Malers Ludger tom Ring d. Ä., der, anders als sein Vater und sein älterer Bruder Hermann, wohl ausschließlich Portraits und Stilleben malte, um 1550 in London vermutlich Bildnisse Holbeins sah und um 1569 nach Braunschweig kam, wo er 1572 das Bürgerrecht erwarb, den Braunschweiger Goldschmiedemeister Reinhard Reiners und seine Frau Gese

<sup>1337</sup> Kat. Jamnitzer 1985, Abb. 147, S. 176 u. Kat. Nr. 777.



Reiners, geborene Meier (beide Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum).<sup>1338</sup> Das Ehepaar steht vor bleirutenverglasten Fenstern mit den Wappen der väterlichen und mütterlichen Familie, die jeweils den Kopf flankieren, und deren Kostbarkeit der aufwendig intarsierten Wandvertäfelung, dem Schmuck der Frau oder der Bekleidung der Dargestellten entspricht (**Abb. 328a/b**). Beide stehen, in scharzer Standestracht gekleidet, frontal zum Betrachter hinter einer marmorierten Tischplatte. Reinhard Reiners trägt einen hohen, schmalkrempigen Hut über kurzen Haaren, eine ärmellose Schaub mit Pelzbesatz über einem brokatseidenen Rock, darunter ein Hemd mit Rüschen an Hals und Handgelenken. Sein Gesicht ziert ein Schnurr- und ein zweigeteilter Spitzbart. In der zur Faust geschlossenen Linken hält er ein paar gelbe Handschuhe auf dem Tisch, der Siegelring am Zeigefinger wiederholt das Fensterwappen links des Kopfes und trägt dazu die Initialen RR. In der Rechten hält er eine filigrane Goldschmiedearbeit über den Tisch, auf der eine nackte männliche Gestalt unter einer Muschellunette erkennbar ist. Neben der Hand liegt ein Bausch Polierwatte. Während auch das Frauenbildnis entsprechend großformatig, aufwendig detailreich und mit präziser Kennzeichnung von Aussehen und Rang gearbeitet wurde, weist das Bildnis des Mannes, über das präsentierte berufsbezeichnende Goldschmiedewerk hinaus, durch seine Nähe zur Devisenkunst eine zusätzliche Bedeutungsebene auf, die den Kunstbegriff des Goldschmiedemeisters genauer definiert. Wogegen der Tisch der Frau völlig leer ist, steht auf der anderen Seite neben der linken Hand des Goldschmiedes zusätzlich eine weiße, goldbraun verzierte Schnabelkanne; die geöffnete Blüte einer kurzstieligen Rose im Vordergrund des Tisches spielt als Vanitas-Symbol auf die Vergänglichkeit an. Auf der Kanne mit Blumenstrauß ist ein unvollständiger Spruch zu lesen, der anhand von Spruchfragmenten auf zwei Stilleben des Malers im Wortlaut alternativ ergänzt werden kann:

*"IN VERBIS IN HERBIS ET...IN LAPIDIBUS EST DEUS" (In Worten, in Pflanzen und in Steinen ist Gott).*

*"IN VERBIS IN HERBIS ET...IN LAPIDIBUS EST VIRTUS" (In Worten, in Pflanzen und in Steinen ist Tugend).*

Wahlweise kann die Inschrift einerseits (EST VIRTUS) von der Tugend des Mannes zeugen, andererseits ist der Spruch (EST DEUS) *"als Hinweis auf seine Frömmigkeit zu lesen,*

<sup>1338</sup> Anne Charlotte Steland: Ludger tom Ring d. J., Bildnisse des Braunschweiger Goldschmiedemeister Reinhard Reiners und dessen Ehefrau Gese, in: Informationen zur Kunst-Malerei, Braunschweig 1990 (= Loseblattsammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig); Gerd Spies: Braunschweiger Goldschmiede, in: Brunswiek 1031-Braunschweig 1981, Braunschweig 1981, S. 275-327, hier S. 306; G. Langemeyer: Das Stilleben als Attribut, in: Kat. Stilleben in Europa, Münster/ Baden-Baden (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte) 1979, S. 222-24; Paul Pieper: Ludger tom Ring d. J. als Porträtist des Adels und des Bürgertums, in: Kat. Stadt im Wandel, 4 Bde., Braunschweig 1985, Bd. 3, S. 687-708, bes. S. 694f.; Kat. Die Maler tom Ring, 2 Bde., Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte) 1996, Bd. 1, S. 121f.

vielleicht auf die pantheistische Gedankenwelt, in Anlehnung an Paracelsus." Die marmorne Tischplatte "zeigt eine Musterung, die vage an eine Landschaft mit drachengezogenem Wagen und Windmühle erinnert. Es handelt sich um ein 'natürliches Kunstwerk', wie es der Steinschnitt zum Vorschein bringen kann, noch kunstreicher nachgebildet durch den Maler."<sup>1339</sup> Für Kathke „scheint sich weniger der mit seinem Werkstück in der Hand dargestellte Goldschmiedemeister als der Maler mit seinem Porträt an dieser Schöpfungskraft“, an von Gott geschaffenen natürlichen Kunstwerken zu messen. Immerhin wurde darauf hingewiesen, daß Baumwolle zum Polieren und Verwahren von Schmuckstücken auch im Bild zweier Steuereinnahmer von Reymerswaele neben einem Schmuckanhänger liegt (Berlin, SMPK, Bodemuseum).<sup>1340</sup> Gleiches gilt auch für das Gemälde „Two Money Changers“ in Windsor Castle, das einem Nachfolger von Massys zugeschrieben wird und ebenfalls vorbildlich auf Reymerswaele gewirkt haben soll<sup>1341</sup>; damit wird die Goldschmiede-Identität der Dargestellten attributiv weiter untermauert; in Richtung auf jene Wucherer, die Cellini angeprangert hat. Das Portrait des Braunschweiger Goldschmieds Reiners ist ein außergewöhnliches Beispiel für das ökonomische Selbstverständnis des städtischen Goldschmiedemeisters in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts; zugleich der Ausdruck akribischer handwerklicher Virtuosität, die der Maler für den Goldschmied wenigstens mit dem Schmuckstück nicht nur für sich reklamiert haben kann. Der unvergleichliche Aufwand in der Geschichte des Doppelportraits von Goldschmieden macht die Reiners-Bilder zu Fallbeispielen des Accessoire-Portraits; die Emanzipation des Bürgertums hat sich innerhalb des Goldschmiedestandes und –portraits spätestens 1436 mit Jan de Leeuw für die nächsten beiden Jahrhunderte vollzogen; es genügte für den Anfang ein Ring<sup>1342</sup>; wegen der Briefinschrift wurde ein weiteres Goldschmiedeportrait tom Rings aus dem Jahre 1570 schon erwähnt: „*Dem Ersamen vnd ... Kunstrychen Diderich Kostede Goldtschmit von Minden...*“ (**Abb. 328c**).

Spartanisch mutet Paolo Veroneses Portrait des Juweliers Jacob Kinig (König) an, das um 1575 entstanden ist und sich in der Galerie des Prager Schlosses erhalten hat (**Abb. 329**). In einem Inventar von 1920 wird der Dargestellte noch als der Goldschmied Johannes Stradanus d.J. bezeichnet, bevor drei Restaurierungsmaßnahmen auch die Aufschrift über

<sup>1339</sup> Zitiert ebd. nach Steland.

<sup>1340</sup> Kathke 1997, S. 160, Anm. 601 u. Abb. 105.

<sup>1341</sup> Moxey 1985, S. 22 u. Abb. 4.

<sup>1342</sup> Kathke 1997, S. 256: „Für den Porträtierten selber zeichnet sich über die Würdigung konkreter Leistungen die gesellschaftliche Aufwertung des Berufsstandes gegenüber dem Adelsstand ab. In dem Maße, in dem in der bürgerlichen Gesellschaft des 16. Jahrhunderts Berufe einen zunehmenden Wert innerhalb der Standesordnung erlangten, wird Beiwerk identitätsstiftend und definiert einen gesellschaftlichen Rang.“

der Figur zutage förderten: IACOBUS. KINIG. GERMANVS. FIESSENSIS.<sup>1343</sup> Der gebürtige deutsche Goldschmied Hans Jacop Kinig war zwischen 1570 und 1580 in Venedig und Florenz tätig; die Provenienz seines Portraits deutet darauf hin, daß er auch Beziehungen zum Prager Kaiserhof gehabt hat; der Gegenstand in seiner Hand könnte ein in Messing gefaßter Probierstein sein (**Abb. 330**). Nach dem Einschlagen der Meistermarke folgte die „Schau“ durch den geschworenen Beschaumeister der Zunft. Es gab zwei Möglichkeiten, die Legierung der Edelmetalle zu prüfen. Weit verbreitet war die Probe durch den Strich auf dem Probierstein, den Plinius in seiner Naturgeschichte als „lydischen Stein“ beschrieben hat und der gewöhnlich ein geschliffener, nicht polierter Kieselschiefer war. Je weißer der Silberstrich auf dem Stein erscheint, desto reiner ist das Silber; man sprach vom „guten weißen lieblichen Strich“, den 14lötiges Silber auf dem Stein zeigen sollte.<sup>1344</sup>

Orientiert an der Lokaltradition von Pencz und Neufchatel portraitierte Hans Hoffmann, seit 1576 in Nürnberg ansässig und vermutlich wie Neufchatel aus den Niederlanden stammend, wenige Jahre nach Veronese einen 53jährigen Mann (**Abb. 331**), „*der aufgrund der ausgebreiteten Gegenstände als Goldschmied und/oder Juwelier anzusehen ist*“ (Nürnberg, GNM). Der Dargestellte, „*Seines Alters 53, 1580*“, trägt auf der Brust ein (Silber-) Kettchen mit Anhänger. In der Rechten hält er eine Lupe oder ein Binokular, in der Linken ein Schmuckstück mit einem geflügelten weiblichen Genius in Gold und Email. Die Preziose liegt auf dem Unterteil einer Kapsel. Der zugehörige Deckel neben der rechten Hand des Mannes zeigt das Bild eines Kriegers mit erhobenem Schwert. Auf dem dunklen Tisch befindet sich ein Ständer mit Sockel und aufgelegtem Ring, daneben der Futteraldeckel. In der Nische an der Rückwand steht eine Glasvase mit einer roten und einer weißen Nelke. Von oben herab hängt eine goldene Kette. Den auf dem Tisch liegenden, stabartigen und vorn zugespitzten Gegenstand hat Strieder versuchsweise als Bolzen identifiziert. Als solcher spricht er für die Mitgliedschaft des Dargestellten in einer Schützengesellschaft.<sup>1345</sup> „*Hackenbroch wollte in dem Schmuckstück*“, das der Goldschmied in der Hand hält, „*eine niederländische Arbeit erkennen, was dann sinnvoll ist, wenn sich der Goldschmied den niederländischen Emigranten zuzählen läßt. Konrad Ameln hielt den Dargestellten für den Nürnberger Goldschmied Paul Dulner (Tullner), der 1553 Meister wurde und 1596 starb. v. Wilckens, in der Annahme, daß der Dargestellte 58 Jahre zählt, dachte an Erasmus Hornick.*“ Hornick stammte aus Antwerpen, ging um 1550 nach Augsburg, erwarb 1559 das Nürnberger

<sup>1343</sup> Guido Piovene/Remigio Marini: L'opera completa del Veronese, Mailand 1966 (= Classsici dell'Arte 20), S. 116, Nr. 176.

<sup>1344</sup> Die Kupferzusätze bei Gold traten zutage, wenn der Strich nach Benetzen mit Säure Verfärbungen aufweist; zum Vergleich wurden sog. „Probiernadeln“, meist 16 an einem Metallring, verwendet, die den Abständen der 16 Lot Feingehalt entsprachen. Nadeln und Stein wurden meist zusammen in einer Kapsel bewahrt und „gehörten selbstverständlich zum Rüstzeug eines jeden Goldschmiedes“; nach Steingraber 1966, S. 76 u. Abb. 8.

<sup>1345</sup> Löcher 1985, S. 176f. m. Abb.; Kat. Jamnitzer 1985, Kat.Nr. 778; Strieder 1956, S. 134, Abb. 17.

Bürgerrecht, das er 1566 wieder aufgab, war ab 1578 erneut als Bürger von Augsburg tätig und vom 1. September 1582 bis zu seinem baldigen Tod 1583 „*Kammergoldschmied am Hof Kaiser Rudolf II. in Prag.*“<sup>1346</sup>

Lorenz Strauch malte 1586 das Portrait eines 62jährigen Mannes, das für Löcher *"eher einen Goldschmied als einen Juwelier"* vorstellt (Venedig, Museo Correr). Da die dunkle Kappe auch bei einem 1589 von Strauch portraitierten Messerschmied begegnet (Aufbewahrungsort unbekannt), der *"eindeutig als solcher ausgewiesen ist"*, ist es wahrscheinlicher einen Goldschmied als einen Juwelier zu erkennen (**Abb. 332**), *"der sich den Kaufleuten zurechnet"* und *"wohl auf dieserart Kopfbedeckung verzichtet"* hätte.<sup>1347</sup> Abgesehen davon, daß ein Juwelier ein spezialisierter Goldschmied ist, wäre unter Berücksichtigung der Strukturen der Nürnberger Zunft mit dem obligatorischen Schmuckstück konkret ein „Goldarbeiter“ ausgewiesen. Das folgende Beispiel würde dann auch einen „Silberarbeiter“, d.h. einen Silberschmied, repräsentieren. Allerdings bleiben alle Differenzierungsversuche problematisch, denn die Abbildung mit einem Schmuckstück, das ausgehend vom Ring charakteristisch für das Berufsbild eines Edelmetall verarbeitenden Goldschmieds ist, reduziert nicht zugleich die reale Produktpalette bzw. den Tätigkeitsbereich. Dies gilt umgekehrt für Goldschmiede mit Gefäßen, die als besondere, sicher als Goldschmiede zu identifizierende Gruppe ausgewiesen worden sind. Die wenigen Beispiele stammen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

*"Klarer sieht man bei Bildnissen"*, so die geltende Meinung, *"die den Dargestellten mit einem Prunkgefäß zeigen."* Ein 1560-70 datiertes Gemälde eines unbekannten Malers in Privatbesitz zeigt demnach einen unbekannten Nürnberger Goldschmied, der dem von ihm fixierten Betrachter in der Linken einen *"becherförmigen Deckelpokal auf glockenförmigen Fuß mit reichem getriebenen Dekor im Stil der Spätrenaissance"* präsentiert.<sup>1348</sup> Unter der Bezeichnung „ungewöhnliche Objekte“ als Accessoire einer Figur führt Kathke dieses Portrait eines Goldschmieds mit der Aufschrift "Marckardus" an (Wien, Kunsthistorisches Museum).<sup>1349</sup> Der Portraitierte (**Abb. 333**) hält eine Kanne mit *"eiförmigen Körper, schlankem Ausguß und geschwungenem Henkel. Den gesamten Gefäßkörper überzieht ein Maureskendekor - ausgenommen den Fries mit Medaillons in der oberen Hälfte. Die Kanne*

<sup>1346</sup> Kat. Nürnberg 1997, S. 266 (Anna Bartl). Vgl. Abschnitt A, 12.

<sup>1347</sup> Löcher 1985, S. 177 m. Abb. 149; vgl. H. Mahn: Lorenz und Georg Strauch, Reutlingen 1927 (= Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte 8), S. 23 u. 30, Nr. 4, Abb. 7 u. 8 (Messerschmied).

<sup>1348</sup> Löcher 1985, S. 173 fährt fort: *"Lag den Goldschmieden daran, sich mit dieser Art Zeugnissen ihrer Kunstfertigkeit verewigen zu lassen, so waren die Maler aufgefordert, nicht nur getreu zu dokumentieren, sondern auch etwas vom Glanz der kostbaren, künstlerisch bestechenden und handwerklich perfekten Arbeiten einzufangen."*

<sup>1349</sup> Kathke 1997, S. 155.

ist ein Beispiel des internationalen Manierismus um 1560. Der Blick des im Bild hoch hinaufgerückten Mannes sucht, wie üblich, den Betrachter. Sein Stolz auf das Werk ist offenbar. Vielleicht haben wir es mit Martin Marquart zu tun, der vor 1553 Meister in Augsburg wurde und bis 1571 urkundlich erwähnt wird.<sup>1350</sup> Wenn ein Gefäß eindeutig als Trinkgefäß ausgewiesen ist, dann steht, über das berufliche Attribut hinaus und meist in Verbindung einer Vanitassymbolik, „auch eine allegorische Deutung im Sinne des ‚Freut euch des Lebens...‘ in Frage.“<sup>1351</sup> Es erscheint deshalb nicht unbedingt logisch, wenn an gleicher Stelle vom Fehlen eines Hinweises „auf die Vergänglichkeit irdischer Freuden“ im Männerbildnis von Jakob Seisenegger (1565, Budapest, Museum der bildenden Künste) auf die Identifikation als Goldschmied geschlossen wird. Auf der Bildrückseite wird der Dargestellte inschriftlich als Wilhelm Neythart, geborener Linzer, ausgegeben, doch lässt sich ein solcher archivarisch dort nicht nachweisen. Ob „das Trinkgefäß, das er, den Betrachter anblickend, emporhält“, von „ihm selbst gefertigt sein“ dürfte, lässt sich nicht beantworten.<sup>1352</sup>

Tatsächlich und ohne diesen Interpretationsansatz auf sicheren Boden, zumindest was die Identifikation durch ein Gefäß und dessen inhaltliche Aussagekraft betrifft, führt das Portrait des Augsburger Goldschmieds und Bürgermeisters David Zorer von 1602 (Augsburg, Privatbesitz), auf dem folgende Inschrift steht (**Abb. 334**):

*„Herr David Zorer solcher gestalt,/ war Sibenzig vnd ain Jar alt,/ Da er Burgermaister erwehlt,/ Sechzehnhundert zway man zelt,/ Die Herrn Goltschmid in bedachten,/ Ain Trinckgeschirr zur Verehrung brachten,/ Dessen dankbarlich zue gedencken,/ Thet er diese sein bildnus schenken,/ Den Herren Goltschmidn auff ir hauß/ Gott geb in glick vnd hail durchauß.“<sup>1353</sup>*

Das Halbfigurenbild zeigt den 1606 verstorbenen Meister würdevoll sein Amt repräsentierend und in der rechten Hand den in der Inschrift erwähnten Pokal haltend. Interessant wird das konventionelle Portrait durch den Pokal auf dem folgende Tugendallegorien abgebildet sind: Gerechtigkeit als vollplastische Figur, als Relief Glaube, Hoffnung, Klugheit, auf dem Corpus Liebe, Geduld und Stärke (**Abb. 335**). Die auf dem Bild nicht sichtbaren vier Tugenden lassen sich am erhaltenen Pokal ablesen (Jakob Schenauer; Deckelpokal mit Tiefschnittemail-Dekor, Augsburg, um 1602, München, Bayerisches Nationalmuseum). Nicht nur die detailgetreue Abbildung, sondern auch eine Inschrift am Deckelrand bestätigt die

<sup>1350</sup> Nach Löcher 1985, S. 173 u. Abb. 143 (Kat.Nr. 775); Seling 1980, Bd. III, Nr. 658.

<sup>1351</sup> Löcher 1985, S. 189 (Anm. 58): Ein Beispiel ist Michael Ostendorfers Bildnis eines 26jährigen Mannes mit einem Trinkglas, Münzen und dem Spruch „Wer weiß was geschieht“ (1533, Regensburg, Städtische Museen).“ Vgl. L. Baldass: Die Bildnisse der Donauschule, in: Städel-Jahrbuch 2 (1922), S. 80, Tf. 21b; A. Wynn: Michael Ostendorfer, Diss. Freiburg i. Br. 1961, S. 84-86, Nr. 20.

<sup>1352</sup> Löcher 1985, S. 189 (Anm. 58); vgl. auch K. Löcher: Jakob Seisenegger, München/ Berlin 1962, S. 55, Kat. Nr. 51, Abb. 45.

<sup>1353</sup> Schürer 1994, S. 62-64, hier S. 63 u. Abb. 20f.

Identifikation und den Anlaß des Geschenks, für das sich der Goldschmied mit dem Portrait bedankte:

*„ANNO DOMINI 1602 DEN 2.AVGVSTI IST HER DAVID ZORER GOLDSCHMID  
BVRGER ALHIE VON EINEM ERSAMEN RATH AVS EINEM ERBARN  
STATGERICHT IN KLEINEN RATH VND ZVGLEICH AVCH ZVM BVRGERMAISTER/  
ERWWÖLT WORDEN: DESEN ZV GEDECHTNVS VEREHRT IN EIN ERBER  
HANDWERCKH VON GOLDSCHMIEDEN MIT DISEM TRINGKESCHIRR GOTT  
WEELE SEIN REGIERVNG SEGNET.“*

Weiterhin:

*„ALL OBRIGKEIT (sic!) DEN VRSPRUNG HAT VON DER GETTLICHEN MAISTÄT ZV  
SCHVZ VND SCHIRM AVF DER ERD DER FRVMMEN ZV STRAFF DER BESEN  
WIDERVMBEN.“*

Im Inneren des Deckels befindet sich ein Medaillon mit einem goldenen Kelch „als Symbol der Profession“. Ralf Schürers Kommentar kann zunächst hervorheben, was für Augsburg einige der bislang verzeichneten Goldschmiedeporraits unterstreichen:

*„Pokal und Bild sind beredte Zeugnisse eines Handwerks, das mit unverhülltem Stolz  
auf den erfolgreichen Zunftgenossen das eigene Selbstbewußtsein demonstriert.“*

Für die Summe der Portraits, deren Attribute sich in Brügge ausgehend vom Meisterstück des Rings bei Jan de Leeuw zunächst um 1505-10 zur Ringkollektion bei Jacques Cnoop erweiterte, um im weiteren 16. Jahrhundert die zur Schau gestellte Produktpalette auf Anhänger, Broschen, Schmuckschatullen oder andere Kleinodien zu erweitern, deren Präsentationsform und Mengenverhältnisse möglicherweise auf eine Differenzierung zwischen Produktion und/oder Vertrieb hindeuten, ist folgende Aussage aufschlußreich, die sich wie gesagt auf Augsburg beschränkt, wogegen auf die Handels- und Verkaufstätigkeit der Goldschmiede ausgehend vom Altarbild der Brügger Zunft, den Holbein-Portraits und den Ladengeschäften der Merkurkinderbilder italienischer Tradition hingewiesen wurde:

*„Ihr relativer Wohlstand gegenüber den anderen Standesgenossen ließ jedoch eine  
Orientierung nach oben zur Kaufmannsstube eher zu als der Status und die  
ökonomischen Verhältnisse der meisten anderen Handwerke.“<sup>1354</sup>*

Den Beschluß dieses Abschnitts und die Überleitung zu den folgenden Künstlergoldschmieden können u.a. die Pendantportraits des Goldschmiedes Jan Lutma (1588-1669) und seiner Gattin bilden, die Jakob Adriaensz Backer „wenige Jahre nach der

---

<sup>1354</sup> Ebd. S. 64f.

zweiten Heirat (1638) dieses Künstlers gemalt“ hat (**Abb. 336a-d**).<sup>1355</sup> Jan Lutma war der führende Amsterdamer Silberschmied und ein enger Freund Rembrandts. Jan Rudolph de Lorm, der Kurator einer Ausstellung des Rijksmuseums (The Gold and Silver of Amsterdam), die vierhundert Jahre Amsterdamer Goldschmiedekunst mit etwa 500 Werken vor wenigen Jahren beleuchtet hat (2000), konnte mit Lutma das Goldene Zeitalter in den Mittelpunkt stellen und Salzgefäße präsentieren, wie sie auf dem Portrait abgebildet sind. Insgesamt haben sich 18 Werke Lutmas erhalten, der sich mit einem Hammer als Schmied und mit seinem Salzgefäß (**Abb. 337**), insbesondere dessen figürlichen Schaft, als Plastiker vorstellt. Es ist urkundlich nicht belegbar, daß Lutma, trotz großer stilistischer Nähe, ein Schüler van Vianens gewesen ist. Laut Signatur einer verschollenen Zeichnung stammte der Meister aus Emden („Jan Lutma, van Embden“) und hielt sich im August 1615 in Paris auf.<sup>1356</sup> Seit 1621 war er in Amsterdam ansässig, wo er 1623 und 1638 heiratete, Mitglied der Zunft, wiederholt deren Vorstand und Auftragnehmer des Stadtrates war. Für seinen gleichnamigen Sohn, den Goldschmied, Münzgraveur und Kupferstecher Jan Lutma d.J. entwarf der Vater u.a. „Verscheidene snakeryen dienstich voor Goutsmits etc. (getekent door Joannes Lutma de oude)“; der gab 1654, drei Jahre nach einem Romaufenthalt, eine 12tlg. Serie mit dem Titel „Festivitates aurifabris...“ heraus.<sup>1357</sup> Fast zwei Jahrzehnte nach Backer portraitierte Rembrandt den Goldschmied Jan Lutma d.Ä. (**Abb. 338**); die Radierung ist mit „Rembrandt f. 1656“ bezeichnet und datiert. Rechts vom linken Arm gravierte der Maler-Radierer die Worte „Joannes Lutma Aurifecx/Natus Groningae“ in die Platte. Schmiedehammer und Gefäße auf dem Tisch sowie ein figürlicher Kandelaber in der rechten Hand zeigen den Goldschmied mit Werkzeug und Produkten seiner Kunst.<sup>1358</sup> Auch Jan Lutma d.J. hat seinen Vater portraitiert. Ebenfalls im Jahre 1656 und dabei authentisch mit einem Schmuckstück in Händen (**Abb. 339**) sowie 1669 im Alter von 85 Jahren als idealisierte Büste (**Abb. 340**).<sup>1359</sup> In einem Punzenstich hat sich Jan Lutma 1681 in Form einer fingierten Plastik selbst portraitiert und verherrlicht (**Abb. 341**). Kein Attribut kennzeichnet die Goldschmiede, aber die technische Ausführung der Blätter sowie das Selbstverständnis eines Plastikers. In einem rembrandtesken Selbstportrait führte der Goldschmied und Stecher Lutma d.J. schließlich die Zeichnung und das Naturstudium als Grundlage seiner Kunst, hier eine Radierung, vor Augen (**Abb. 342**).<sup>1360</sup> Die Nachweise von Goldschmieden als Kupferstecher können mit dem Radierer enden.

<sup>1355</sup> Kurt Bauch: Jakob Adriaensz Backer. Ein Rembrandtschüler aus Friesland, Berlin o.J. (= Grote'sche Sammlung von Monographien zur Kunstgeschichte, Bd. V), S. 40f. u. 90, Kat. Nr. 151 (Amsterdamer Kunsthandel), Tf. 29.; Kat. Amsterdam 1976, S. 93 m. Abb.

<sup>1356</sup> Oud Holland 1885, S. 226.

<sup>1357</sup> Vgl. Thieme/Becker, Bd. 23, S. 481f. (C.J.H.).

<sup>1358</sup> Giovanni Arpino/Paolo Lecaldano: L'opera pittorica completa di Rembrandt, Mailand 1966 (= Classici dell'Arte 33), S. 136 u. 138, Nr. 32 oder Bartsch 276 bzw. Hind 290.

<sup>1359</sup> Zu beiden Werken Hollstein XI, S. 113.

<sup>1360</sup> Horký 2002, Abb. 19 (Nr. 30) u. 18 (Nr. 29).

## 12. Künstlergoldschmiede mit Statuette

Das „Repräsentationsportrait“ des Goldschmieds Jakob Hofmann von 1544 (**Abb. 317**) findet, als Abbild eines Nürnberger Künstlers, 1549 einen unmittelbaren Nachfolger (Dublin, National Gallery of Ireland). In der lokalen Nürnberger Tradition hat Georg Pencz (**Abb. 343a/b**), der Autor der Merkurkinderbilder und Schüler Albrecht Dürers d.J., der seinen Vater bereits mit Statuette portraitiert hat, wenn die besagte Zeichnung kein Selbstportrait ist (**Abb. 63**), wieder einen Künstler mit Statuette portraitiert; erstmals also im Medium der Malerei und im Anschluß an italienische Portraittypen (**Abb. 324**). Der Dargestellte soll entweder der Goldschmied Albrecht Jamnitzer, ein Bruder von Wenzel, der 1550 Meister wurde, oder der Rotgießer Georg Vischer sein. In seiner linken Hand bietet der Mann eine kleinplastische, grautönige Figurengruppe dar, die den bocksbeinigen Naturgott Pan bei der Umarmung der widerstrebenden Mondgöttin Selene zeigt; dabei blickt er zum Betrachter, der sich zuweilen die Frage nach dem Material des belebt erscheinenden Kunstwerks gestellt hat. Ist *„es Silber, und haben wir in dem Künstler - wie Gmelin vorschlägt - Wenzel Jamnitzers Bruder Albrecht zu sehen, der Nürnberg 1552 wegen Schulden verließ und 1555 starb? Oder handelt es sich um das Modell zu einem Bronzeguß? Dann käme - wie Radcliffe vorschlägt - Georg Vischer in Frage, der nach dem Weggang seines Vaters 1549 die Werkstatt übernahm und mit dem Kleinbronzen in der Art der Pan-Selene-Gruppe in Verbindung gebracht werden. Er starb 1592.“*<sup>1361</sup> Da der *„Künstler“*, insbesondere im vorgestellten Beispiel, als *„Herr“* und *„nicht in der Werkstatt im Arbeitskleid“* charakterisiert wird, *„rückt er, was die Erscheinung betrifft, in die Nähe von Sammlern und Antiquaren, die sich mit schönen und seltenen Sammlerstücken porträtieren ließen.“*<sup>1362</sup> Lose führte Löcher verschiedene Beispiele an, die ausnahmslos aus Italien stammen. Ridolfo Ghirlandajos undatiertes Porträt eines Jünglings (Florenz, Uffizien), der sich so in den Anblick einer filigranen Goldschmiedearbeit versenkt, *„daß wir kaum annehmen möchten, er sei der Verfertiger derselben“*, Lorenzo Lottos Bildnis des Andrea Odoni von 1527, der umgeben von Antiken-Fragmenten ist und dem Betrachter eine Kleinplastik *„in ungebrochenem Sammlerstolz“* präsentiert, die Tribolo und Cellini ebenfalls zum Vorbild wurde, oder Tizians Jacopo da Strada, der mit dem Venustorso allerdings nicht in ein Gespräch mit dem Betrachter eintritt, sondern sich einem fiktiven Gegenüber neben dem Bildfeld zuwendet (**Abb. 325**).<sup>1363</sup> Durch Kathke ist eine Differenzierung zwischen Sammler/Händler und

<sup>1361</sup> Löcher 1985, S. 172f. m. Abb. 142; Gmelin 1966, S. 72, Kat. Nr. 37; A. F. Radcliff: A Portrait of Georg Vischer, in: Apollo, Feb. 1974, S. 126-131, Abb. 1.

<sup>1362</sup> Löcher 1985, S. 172f.: *„Der intime Umgang mit Werken der Kunst ist geradezu kennzeichnend für die Bildnisse italienischer Herren im späteren 16. Jahrhundert. (...) Zwischen Sammler und Künstler zu unterscheiden, fällt schwer.“*

<sup>1363</sup> Ebd. S. 172f. und Anm. 47-50 mit Nachweisen und Hinweis auf verschiedene nicht näher bezeichnete Bildnisse junger Männer von Angelo Bronzino (Florenz, Uffizien und Paris, Louvre) und auf ein Männerbildnis von Salviati (Rom, Sammlung Patrizi).



Künstler tendenziell möglich geworden. So sind *„Portraits mit vollplastischen, teils auch fragmentarischen Skulpturen“* erst seit den 20er Jahren überliefert (z. B. Odoni), *„die sich als Beigaben im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts bemerkenswerter Beliebtheit erfreuen. Die Impulse kommen aus dem venezianischen Kunstkreis. Giottos Iustitia in der Paduaner Scrovegni-Kapelle bietet das frühe Vorbild einer sitzenden Gestalt, die zwei kleine Figuren in den Händen hält, während zu ihren Füßen ein reliefierter Figurenfries dargestellt ist.“* Wie die mittlerweile von Malern präsentierten Bilder werden auch die gemalten Skulpturen eher selten in ein aufwendig gestaltetes Interieur eingebunden. Höchstens dienen *„ein Tisch, ein Piedestal oder eine Nische der Plazierung, während ein neutraler Hintergrund das vis-à-vis von Mensch und Stein-, Gips- oder Bronzefigur nachdrücklich hervorhebt, so daß insbesondere die Gegensätze männlich-weiblich, jung-alt, bekleidet-unbekleidet, bewegt-unbewegt, lebensnah-stilisiert prägnant zur Wirkung kommen.“*<sup>1364</sup>

Im siebten Kapitel (Spiegel, Bilder und Skulpturen – Bild und Gegenbild in der Portraitmalerei), in dessen ersten Abschnitt (Die gespiegelte Ansicht) das Hofmann-Portrait im Zusammenhang mit *„Spiegel(n) im nordalpinen und im norditalienischen Porträt der ersten Jahrhunderthälfte“* eingeordnet wurde, folgt auf *„Das gemalte Gegenüber“* der dritte Abschnitt mit der Überschrift: *„Die Skulptur als Gegenbild“*.<sup>1365</sup> Vor der typologischen Entwicklungsskizze, die mit der Überschrift *„Tizians Schiavona und die Relief-Brüstung“* beginnt (1511/12, London National Gallery)<sup>1366</sup>, woran sich Lottos Andrea Odoni in Hampton Court anschließt, werden bei Kathke vorab, unter der Überschrift *„Verweis auf plastische Figuren im nordalpinen Porträt bis 1600“*, nur wenige Beispiele genannt, weil *„plastische Figuren oder Statuetten als Beigaben im nordalpinen Porträt des 15. und 16. Jahrhunderts vergleichsweise selten überliefert“* sind, obwohl *„die altniederländische Kunst mit den Kapitell- und Gewändeplastiken Robert Campins, Jan van Eycks und Rogier van der Weydens in sakralem Kontext eine beachtliche Tradition gemalter Skulpturendarstellungen“* aufzuweisen hat.<sup>1367</sup> Beschränkt auf die Künstler, die mit einer Plastik abgebildet worden sind, führte die Auswertung nicht nur zu den Erasmus-Terminus-Bildnissen, sondern in der Geschichte des Accessoire-Portraits tatsächlich zu den Goldschmieden:

*„Abgesehen von zwei Genien, die Vermeyens Mann mit einem Brief rahmen (Karlsruhe, Kunsthalle), gibt es Statuetten, die von Goldschmieden vorgezeigt werden, so auf Cornelis Ketels Porträt von Paulus van Vianen (Amsterdam, Rijksmuseum) oder bei Georg Pencz, der den Goldschmied Georg Vischer mit einer Pan-Selene-Gruppe*

<sup>1364</sup> Kathke 1997, S. 207f. fährt fort: *„Diesem verbreiteten Phänomen verhältnismäßiger Figurendarstellung wird die stereotype Deutung der Skulpturen als Kennzeichen von Bildhauern oder Kunstsammlern kaum gerecht.“*

<sup>1365</sup> Ebd. S. 171-251, hier S. 202ff.

<sup>1366</sup> Ebd. S. 204-207 u. Abb. 155.

<sup>1367</sup> Ebd. S. 201f. u. Anm. 741f. mit Literaturskizze zur „Gemalten Skultur“.

darstellt (Dublin, National Gallery of Ireland). Auf einer 1484 entstandenen Zeichnung, die Albrecht Dürer d. Ä. zeigt, hält dieser die kleine Figur eines Fahnenträgers in der Hand (Wien, Graphische Sammlung Albertina). Solche Statuetten können auch neben anderen Gegenständen auf Tischen oder Brüstungen stehen, wie die Poseidon-Bronze auf Neufchâtel's Portrait des Goldschmieds Jamnitzer.<sup>1368</sup>

Damit wurden die wichtigsten Beispiele von nordalpinen „Goldschmieden mit Statuetten“ versammelt; der historische Überblick leitet sich aus ihrer chronologischen Ordnung ab. Innerhalb derselben wäre es schön, wenn Georg Vischer tatsächlich ein Goldschmied gewesen wäre, denn dann stünde die Identifikation des Dargestellten in der Reihe von Goldschmieden mit Statuette nicht in Frage; so bleibt auch hier eine große Nähe zwischen Goldschmied und Bronzeplastiker in Differenz zu den Steinbildhauern. „Angesichts der großen Anzahl italienischer Portraits mit gemalten Skulpturen“ mögen „dies heterogene Beispiele“ sein, die dennoch eine homogene Reihe innerhalb der nordalpinen Portraitgeschichte des Goldschmieds bilden. Sie können „kein grundsätzliches Interesse an der vergleichenden Gegenüberstellung steinerner und lebender Figuren vermitteln“<sup>1369</sup>, weil sie keine Steine bearbeiten. Eine Differenzierung zwischen Steinbildhauerei und Plastik liegt erneut auf der Hand. Sehr aufschlußreich beginnt die homogene italienische Fallbeispielreihe nicht mit Statuetten, sondern nach 1510 mit Relief-Brüstungen, weil erst „aus den zwanziger Jahren“ Portraits „mit vollplastischen, teils auch fragmentarischen Skulpturen überliefert“ sind. Zusammenfassend und mit Larsson sei unabhängig von der kleinen Silberstiftzeichnung die These gestützt, daß die Zusammenstellung von Mensch und Skulptur im Porträt eine venezianische oder norditalienische Erfindung vom Anfang des Cinquecento ist, denn insbesondere Nürnberg und Venedig standen bekanntlich in regem künstlerischen Austausch.<sup>1370</sup> Nach dem „Verhältnis der eingefügten Skulptur zur Porträtfigur“ konnten vier Varianten von den ersten Jahrzehnten des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts mehr oder weniger lose verfolgt werden: (1) mehrere plastische Werke umgeben die Portraitfigur, (2) Statuetten in der Hand, (3) Bildwerke vor oder neben dem Portraitierten, (4) Bildwerke hinter dem Portraitierten.<sup>1371</sup> Zusammenfassend konnte „die stereotype Annahme von Bildhauerportraits nur innerhalb der zweiten Gruppe durch den direkten Kontakt zur Skulptur“ überzeugen „und mit der schlichteren Kleidung der Porträtierten oder dem bereitliegenden Werkzeug an Glaubwürdigkeit“ gewinnen.<sup>1372</sup> Wenn

---

<sup>1368</sup> Ebd. S. 203f.

<sup>1369</sup> Ebd.

<sup>1370</sup> Larsson 1969, S. 27.

<sup>1371</sup> Kathke 1997, S. 214-51.

<sup>1372</sup> Ebd. S. 228: „Als eine sich aus der Anschauung ergebende Sortierung des Materials korrespondieren die Konfigurationen mit inhaltlichen Faktoren zunächst einmal dahingehend, daß die stereotype Annahme von Bildhauerportraits nur innerhalb der zweiten Gruppe durch den direkten Kontakt zur Skulptur überzeugt und mit der schlichteren Kleidung der Porträtierten oder dem bereitliegenden Werkzeug an Glaubwürdigkeit gewinnt.“

man sich auch andere Ordnungskriterien gewünscht hätte, so lassen sich doch einige der Juweliere, jene die Löcher schon 1985 vorgeschlagen hat, als Juwelenhändler mit der ersten Gruppe verbinden, die weiterhin indifferent bleibt. Die in Frage stehenden „Plastiker“ unter den Goldschmieden gehören der zweiten und vierten Gruppe an; d.h. die stereotype Annahme von Bildhauerportraits kann nicht überzeugen, löst sich aber unter Berücksichtigung des verarbeiteten Materials von allein auf. Eine eigene Kategorie von Goldschmiedeportraits müßte lauten: „Eine Statuette in der Hand oder vor dem Portraitierten“. Dabei verdient ein bei der zweiten Gruppe *„häufig zu beobachtendes Phänomen“* Beachtung, das *„den lebendigen Eindruck der Statuetten“* betrifft. In der *„italienischen Bildhauergruppe“* bleiben die Dargestellten meist anonym. Auf einem Portrait Salvatis *„scheint der sich windende Körper einer kleinen Frauenfigur auf den festen Griff des bärtigen Mannes zu reagieren, was dieser“*, der auch mit Cellini in Verbindung gebracht wurde, *„mit einem amüsierten Blick registriert.“* Allerdings lassen sich *„ironische Pointen dieser Art“*, für die *„das Fehlen oder Verschleiern der Standfläche entscheidend“* und das Portrait eines unbekannten Künstlers von Pietro Francavilla ebenfalls charakteristisch sei<sup>1373</sup>, an den deutschen Beispielen nicht nachweisen, wo sich immerhin Pan recht zudringlich um den Schoß Selenes bemüht. Für alle Goldschmiede gilt, daß *„keiner auf die kleine Figur“*, den Ring, das Schmuckstück, das Gefäß, die Statuette oder das Werkzeug *„in seinen Händen“* oder vor sich auf dem Tisch blickt. Hinsichtlich der Verlebendigung des Kunstwerkaccessoires im italienischen Portrait bleibt festzuhalten, daß sich die Portraitierten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts *„mehr und mehr in stilisierten Posen“* präsentieren, *„während die Skulpturen in Haltung und Malweise verblüffend natürlich erscheinen und bisweilen bewegt und ausdrucksvoll agieren.“* Dies und folgendes gilt, abgesehen von der jeweils programmatischen Materialgerechtigkeit, auch für die Pan-Selene-Gruppe bei Abraham Jamnitzer bzw. Georg Vischer, den Neptun bei Wenzel und den Bacchus bei Christoph Jamnitzer:

*„Es hat den Anschein, als würde die mangelnde Lebendigkeit der dargestellten Menschen zunehmend durch drastisches Abweichen von der materialgerechten Schilderung der Skulpturen kompensiert werden. Damit bestätigen diese zugleich das in Humanistenkreisen verbreitete Lob antiker Statuen, ihnen würde nur der Atem noch fehlen, um den lebenden Menschen überlegen zu sein.“*<sup>1374</sup>

Von den Goldschmiedebildnissen aus der Zeit nach 1550 bilden für Löcher *„diejenigen eine eigene Gruppe, die den Goldschmied als Tätigen mit seinem Produkt und mit dem Arbeitsgerät zeigen“*, andere führen *„geläufige Typen“* vor. Der vorgeschlagene Typus des

<sup>1373</sup> Der Dargestellte präsentiert eine *„kleine gesockelte Bronze-Ecorché-Figur zwischen Daumen und Mittelfinger“*; vgl. ebd. S. 219, Anm. 821f. u. Abb. 173 bzw. 176.

<sup>1374</sup> Ebd. S. 218-20 (Statuetten in der Hand) u. 231.

„Goldschmieds bei der Arbeit“ beginnt mit dem Portrait Wenzel Jamnitzers, des deutschen Cellini (**Abb. 344a-c**). Das Portrait Jamnitzers gehört in der vorliegenden Arbeit zum Typus des „Goldschmieds mit Statuette“, der in Nürnberg seit Ende des 15. Jahrhunderts nachweisbar ist. Es dient exemplarisch zur Hervorhebung einzelner Goldschmiede, die sich, in alter Tradition von Roger/Theophilus oder Lorenzo Ghiberti, als Theoretiker hervorgetan haben. Ihre Fachdisziplin der Geometrie verbindet sie mit den Mathematikern, an deren Bildtradition sie sich hier zunächst anschließen. Im Jahre 1600 verehrte Jamnitzers Sohn Hans das Portrait seines Vaters dem Nürnberger Rat, der sich mit 50 Gulden bedankt hat. Bis 1801 hing das Goldschmiedeporrait zusammen mit dem Neufchatel-Portrait Neudörfers und dem Schirmer-Portrait von Pencz, den man in alten Beschreibungen auch für den Maler des Jamnitzerbildes hielt, im Nürnberger Rathaus. In diesem Jahr wurde es von den Franzosen geraubt und an das damalige Provinzialmuseum Genf geschenkt, wo es sich noch heute befindet (Genf, Musée d'Art et d'Histoire). Vorher erfüllte das Gemälde *„denselben Zweck“* wie die Portraits des Feldhauptmanns, dem mit Hofmann das eines Goldschmieds als „Initialzündung“ vorangegangen war, sowie des vorbildlichen Mathematikers: *„einen um die Stadt hochverdienten Mann im Bewußtsein der Mit- und Nachwelt zu verankern.“* Der Goldschmied Wenzel Jamnitzer hält in der Linken einen Maßstab zum Bestimmen des Gewichts von Metallen (**Abb. 345a**) und in der Rechten einen vierfüßigen Zirkel wie er bei Goldschmieden als Plastikern zur proportionsgerechten Übertragung einer Figur in einen größeren Maßstab im Gebrauch war (**Abb. 345b**). Vor Jamnitzer stehen und liegen von links nach rechts eine Sanduhr, die Statuette eines „balancierenden“ und „eilenden“ Neptun mit Dreizack auf einer Jakobsmuschel, eine Zeichnung der Figur, ein Binokel und ein beinahe zugeschlagenes Buch mit einem Lesezeichen auf dem Tisch. Legt der Maler *„Wert auf das Arbeitsgerät des Goldschmiedes und auf seine Kunst hervorbringende Anwendung“* und/oder hat der Goldschmied diese Darstellung in der Nachfolge des Rechenmeisters beauftragt?<sup>1375</sup> Die Identifizierung des Portraitierten mit Wenzel Jamnitzers, dem das Ständebuch gewidmet ist, wird durch den beigegebenen Stich (**Abb. 346**), das vorbildliche Profilportrait Hofmanns (**Abb. 320**), das Epitaph vom Johannisfriedhof (Messing, gegossen, Nürnberg, um 1585, GNM), das von Irmscher neuerdings Christoph Jamnitzer zugeschrieben wurde, als „gegossene Kunsttheorie“ aber den Großvater qualifiziert (**Abb. 347**)<sup>1376</sup>, oder durch einen ebenfalls um 1568 entstandenen und bereits erwähnten Kupferstich von Jost Amman gestützt, der

<sup>1375</sup> Löcher 1985, S. 174 u. Abb. 144. Zum Bildnis Jamnitzers vgl. R. Loche/M. Pianzola: Les Tableaux remis par Napoléon à Genève, in: Genava, Neue Serie 12 (1964), S. 287-96, Abb. 22 und Abb. 25 (Kopie, Basel Öffentliche Kunstsammlung); Gmelin 1966, S. 72, Kat. Nr. 84 (Zuschreibung an Pencz); Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 772. Zum Bildnis Schirmers vgl. Gmelin 1966, S. 70, Kat. Nr. 47.

<sup>1376</sup> Irmscher 1999, S. 19 ohne Nachweis: *„Im Jahre 1586 schuf er einen Bronzetonno für das Grab seines 1585 verstorbenen Großvaters Wenzel I Jamnitzer.“* Dagegen Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 526, S. 413f. m. Abb.: „Nürnberger Rotschmied, wohl nach Modellen von Valentin Maler und Hans Jamnitzer“.

Jamnitzer bei perspektivischen Studien zeigt (**Abb. 348**).<sup>1377</sup> Amman *"hielt den Meister selbst in einem Stich-Portrait fest, wie er eben dabei ist, mit Hilfe eines Perspektiv-Instrumentes, bei dem ein Faden dem Sehstrahl entspricht, einen regelmäßigen geometrischen Körper auf die zwei Dimensionen eines Blattes zu projizieren. Die Gerätschaften der Werkstatt dienen nur diesem - wissenschaftlichen - Ziel, geben keinen Hinweis auf den Goldschmied. Jamnitzer erscheint als würdiger Greis mit langem weißen Bart, gegenüber Neufchatels Portrait merklich gealtert. Wie dort ist er als Tätiger dargestellt, aber ausschließlich als Theoretiker und Wissenschaftler. Mit klarer Absicht erinnert der Stich an Dürers Holzschnitt-Illustrationen zur 'Unterweisung der Messung'. Jamnitzer sah sich in einer Linie mit dem großen Künstler und Theoretiker"*.<sup>1378</sup> Auf der Grundlage von Entwurfszeichnungen des Goldschmiedes illustrierte Amman zur gleichen Zeit auch Jamnitzers *"Perspectiva corporum regularium"*, die 1568 in Nürnberg erschien. Der Portraitstich wurde vorbildlich für das „NIL MELIUS ARTE“ betitelte Merkurkinderbild von 1623 (**Abb. 270**), das den Vertreter der artes liberales (Neudörfer) bei mathematischen Berechnungen und den Goldschmiedetheoretiker bei perspektivischen Studien zeigt.<sup>1379</sup>

Für Kathke folgt Neufchatel bei Jamnitzer, im Gegensatz zu Neudörfer, der nicht zum Betrachter blickt, *„einer repräsentativen Auffassung“*. Ungeachtet dessen assoziiert die beschreibende Formanalyse die Präsentation eines Arbeitsablaufes als gemalte Theorie eines Goldschmieds; im Vorbeigehen wird dem Goldschmied der Status eines Vertreters der „artes liberales“ für 1562 bescheinigt; das Neudörfer-Jamnitzer-Doppelportrait bestätigt denselben noch 1623: *„Während Jamnitzers rechte Hand einen vierfüßigen Meßzirkel zur Proportionsübertragung greift und seinen Arm dabei leicht anhebt, hält die Linke einen Stab zur Gewichtsbestimmung von Metallen, der insbesondere bei der Errechnung des Materialbedarfs für den Guß wichtig war. Links unterbricht eine Rundnische die graue Rückwand. In ihrem verschatteten Raum hebt sich eine goldene Vase mit zartem Dekor und einem silbrig schimmernden Strauß aus Farnkraut, Maiglöckchen, Vergißmeinnicht, Primeln und Anemonen ab. Es handelt sich um ein Beispiel für die feingliedrigen Naturabgüsse Jamnitzers, die der ein Jahr zuvor portraitierte Neudörfer rühmt. Die Hände des Goldschmieds verrichten keine bestimmte Tätigkeit, sondern verharren in demonstrativer Gebärde.“*<sup>1380</sup> *„Wie der Reduktionszirkel“*, so die Anmerkung, *„ist der Stab ein von Jamnitzer selbst entwickeltes und gestaltetes Instrument. Ein solches Exemplar befindet sich im*

<sup>1377</sup> Loche/ Pianzola 1964, Abb. 24; Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 773.

<sup>1378</sup> Löcher 1985, S. 176 fährt hier fort: *"...doch bemängelten schon die Zeitgenossen zu Recht, daß er zwar die Ergebnisse seiner Methode vorgestellt, nicht aber die Methode selbst erklärt habe."* Anzumerken bleibt, daß es Jamnitzers unerfüllte Absicht war, einen Begleitband herauszugeben, den er in der Vorrede zu seinem Perspektivbuch ankündigt.

<sup>1379</sup> Kat. Jamnitzer 1985, Abb. 157.

<sup>1380</sup> Kathke 1997 mit Zitat Neudörfers nach Steingraber 1966, S. 28f. und mit Hinweis auf Kris 1926 sowie Gramaccini 1985.

Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe.<sup>1381</sup> Schließlich wurde nach dem Neudörfer- auch das Jamnitzer-Portrait im Zusammenhang mit Holbeins Kratzer-Portrait (**Abb. 292**) genannt:

*„Mit Holbeins Kratzer und Neuchâtels Jamnitzer werden erstmals mathematisch-technische Erfindungen anschaulich gewürdigt und der Nachwelt überliefert. Durch die Beigabe der Polyedersonnenuhr und des Eichstabs gewinnen die Porträts für den kundigen Betrachter an ereignishaftem Charakter. Holbein leitet in gewisser Weise die Tradition der Darstellung von Wissenschaftlern und Erfindern ein, die sich an einem mit faszinierenden Geräten und Apparaturen ausgestatteten Arbeitsplatz abbilden lassen.“<sup>1382</sup>*

Johann Neudörfer (1497-1563), der 1531 in den Großen Rat gewählt und von König Ferdinand zum Pfalzgrafen ernannt wurde, hat 1519 das „erste deutschsprachige *Schriftmusterbuch*“ („Fundament..., seinen Schülern zu einer unterweysung gemacht“) veröffentlicht, das ihn zum „Begründer der deutschen Schönschreibkunst“ macht. Als „erster *Biograph der Nürnberger Künstler und Kunsthandwerker*“ hat er im Jahre 1547 Nachrichten zu deren Leben und Werken verzeichnet. In zweiter Ehe mit Katharina Nathan, der Witwe des Augsburger Goldschmieds Hans Sidelmann (gest. 1541) verheiratet, wurde er 1561 von Nicolas Neufchatel portraitiert (**Abb. 349**), der sich als Glaubensflüchtling in Nürnberg niedergelassen hatte und aus Dankbarkeit für seine Aufnahme dem Rat das Neudörfer-Portrait verehrte (Nürnberg, GNM). Der Maler stellte sich mit dem Werk, ausweislich der umlaufenden lateinischen Rahmeninschrift, erstmals in der Stadt vor:

*„Johannes Neudörfer bilde ich nach, gefeiert durch ganz Europa durch die unendliche Menge der Schüler der Mathematik und Schreibkunst, unvergleichlich an Erfindungskunst, eine große Zierde des Vaterlandes, der Republik Nürnberg, der ich die Gestalt des höchst erwünschten Bürgers im Alter von 63 Jahren nach dem Leben gestaltet habe. Urheben Nicolaus Neuchatel, ein Gast, hat also aus Dankbarkeit gegeben. Im Jahr 1561.“*

Der Gelehrte sitzt in Dreiviertelwendung mit gesenktem Kopf an einem Tisch, auf dem sich eine Feder, ein geöffnetes Lederetui mit Schreibzeug und ein Tintenfaß mit abgenommenen Deckel in Form einer Pokalminiatur mit Putto befinden. Er diktiert einem Schüler, dessen Blick über die mathematische Operation hinweg nach links aus dem Bild hinausschweift, die Maße in ein Merkbuch, die er mit dem Stechzirkel an einem von ihm in der linken Hand gehaltenen Dodekaeder abnimmt, auf den sich der Blick konzentriert. Rechts oben steht die

---

<sup>1381</sup> Kathke 1997, S. 87, Anm. 271 mit Hinweis auf Kat. Jamnitzer 1985, S. 481f. und J. de Coö: Wenzel Jamnitzers Meßstab für Metalle und die Stäbe in Antwerpen und Hamburg, in: Jb. Hamburger Kunstsammlungen 22 (1977), S. 7-12.

<sup>1382</sup> Ebd. S. 156.

von Holbeins Kratzerportrait bekannte Zylinderuhr.<sup>1383</sup> Ein Würfelgerüst (Hexaeder) hängt zwischen beiden Gestalten ins Bildfeld hinein und wirft einen Schatten auf die Wand. Nicht nur der Schüler zur Rechten, sondern „auch der vom oberen Bildrand in das dunkle Umfeld herabhängende, aus zwölf Fünfecken aufgebaute Dodekaeder erinnert an das Portrait Pacioli [er hängt nur dort]. Von Pacioli über Kratzer zu Neudörfer nimmt der repräsentative Charakter zugunsten einer Konzentration auf die mathematische Operation ab.“<sup>1384</sup> Das Jacopo de' Barbari zugeschriebene, 1495 datierte Portrait des dem Franziskanerordens angehörenden Theologieprofessors und Mathematikers Luca Pacioli (**Abb. 350**) ist das prägnanteste Beispiel für das oberitalienische, „frontale, durch Beigaben bereicherte“ Bildnis seit um 1500 (Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte).<sup>1385</sup> Mit dem Zeigestock in der Rechten weist Pacioli auf die Kreidezeichnung eines in einen Kreis eingeschriebenen und nochmals geteilten Dreiecks. Der Beschriftung des Tafelrahmens zufolge handelt es sich um eine Erläuterung zu Euklid; die „mit notierten Rechnungen eingefasste Figur stimmt mit den roten, rechtsseitigen Randzeichnungen im aufgeschlagenen Buch überein, in dem Pacioli's linke Hand eine Textstelle markiert.“ Sie ist Bestandteil des zwölften, die Raumgeometrie und die Konstruktion regelmäßiger Körper abhandelnden Kapitels aus Euklids „Liber elementarum in artem Geometriae“ (Venedig 1482). Es wird allgemein angenommen, daß es sich bei dem jungen Mann in höfisch-eleganter Kleidung rechts hinter Pacioli um Guidobaldo da Montefeltre, Sohn des Herzogs von Urbino und Schüler Pacioli's handelt, dem der Mathematiker das unter einem zweiten Polyeder liegende Buch, die 1494 in Venedig gedruckte „Summa de arithmetica geometria proportioni et proportionalita“ gewidmet hat.<sup>1386</sup>

Der „Bildtypus“ des Neudörfer-Portraits paßt sich, in einer zu Strieder konträren Einschätzung, die hier geteilt wird, zugleich „Nürnberger Gepflogenheiten“ an, „wie wir sie von Werken Pencz' kennen.“ Neufchatel ergänzte mit dem Neudörfer-Portrait wie gesagt also nicht nur die Reihe von Bildnissen großer Nürnberger im Rathaus, zu der Sebald Schirmer sein 1545 von Pencz gemaltes Abbild beigesteuert hatte, sondern er begründete zugleich den Typus des „Arbeits-Bildnisses“, den er 1562/63 erstmals für Wenzel Jamnitzer auf das Goldschmiedeporrait übertragen hat (**Abb. 344**).<sup>1387</sup> Für Löcher prüft Jamnitzer die Aufmerksamkeit des Betrachters und tritt mit ihm „in ein Gespräch über seine Kunst ein“, dies soll „bei Künstlerbildnissen häufig“ der Fall sein.<sup>1388</sup> Das älteste hier behandelte Beispiel wäre der Goldschmied Jan de Leeuw. Dies rechtfertigt die Frage, wann der erste Maler im autonomen Portrait ein Zeugnis seiner Kunst oder ein Produkt seiner Arbeit in diesem Sinne

<sup>1383</sup> Kat. Nürnberg 1997, S. 328-330 m. Abb. u. Lit.; Pelzer 1926, S. 208f., Abb. 3.

<sup>1384</sup> Kathke 1997, S. 87 u. Abb. 50.

<sup>1385</sup> Ausführlich ebd. S. 71-73 m. Lit. u. Abb. 26.

<sup>1386</sup> Ebd. S. 72.

<sup>1387</sup> Kat. Nürnberg 1997, S. 330.

<sup>1388</sup> Löcher 1985, S. 174 fährt fort: „Jamnitzer war wohl der Auftraggeber des Bildes.“

präsentiert hat? Für Asemissen/Schweikhart ist Jan van Eycks „Mann mit rotem Turban“ (London, National Gallery) *„das erste autonome Selbstbildnis in der neuzeitlichen Malerei.“* Auf der unteren Rahmenleiste des originalen Rahmens steht geschrieben: JOH(ANN)ES DE EYCK ME FECIT AN(N)O MCCCC 33. 21.OCTOBRIS.“ Wenn der „Mann mit rotem Turban“ ein Selbstportrait von 1433<sup>1389</sup> und das Bukarester Portrait von um 1420-25 kein Goldschmied ist (**Abb. 297**), dann entstand drei Jahre später das erste autonome Portrait eines Künstlers mit einem Zeichen seiner Kunst in Form eines Ringes (**Abb. 296**). Jan van Eyck gibt sich nicht als Maler zu erkennen, obwohl das Bild nach der Vollendung des Genter Altares (1432) auf dem Höhepunkt seines Ruhmes entstanden ist; seine Stellung als Maler und „varlet de chambre“ Philipps des Guten, bis dahin von Jahr zu Jahr erneuert, wurde vom Herzog auf Lebenszeit gewährt und das jährliche Gehalt von 100 auf 360 Pfund erhöht. Vermutlich wurde das Selbstportrait von der Brügger Malergilde aufbewahrt; mit seiner Datierung auf den 21. Oktober könnte es im Zusammenhang mit dem Lukasfest stehen, das „manche“ Lukasgilden am Sonntag nach dem 18. Oktober öffentlich gefeiert haben. Das Wappen der Gilde, drei silberne Schilde auf blauem Grund, war auch Bestandteil des persönlichen Wappens des Malers; nach seinem Tod wurde eine Kupfertafel mit Gildewappen in die Mitte seiner Grabplatte in der Sint Donaaskerk eingesetzt.<sup>1390</sup> Jan van Eyck repräsentiert einen Künstlertypus, der gleichermaßen am Hof und in der Stadt verankert war. Dies verbindet ihn mit unzähligen Goldschmieden des Renaissancezeitalters; hier bis zu Wenzel Jamnitzer.

Nachdem Lorenz Strauch, der „Portraitist der nächsten Generation“, 1586 *„eher einen Goldschmied als einen Juwelier“* gemalt hat (**Abb. 332**), weil auch ein Messerschmied von Strauch 1589 eine ähnliche dunkle Kappe trägt, entstand 1597 das Portrait eines weiteren Goldschmieds *„bei der Arbeit“* (Nürnberg, Museen der Stadt). Das Bild (**Abb. 351a-c**) greift deshalb auf den Neufchatel-Typus, insbesondere auf das Portrait des Goldschmieds Wenzel Jamnitzer zurück; zugleich verbindet es dieses mit dem Portraittypus des „Goldschmieds mit Statuette“. Dies kann eine einfache Erklärung darin finden, daß beide Dargestellte Großvater und Enkel sind. *„Der Blick auf die Kaiserburg“*, so die vorurteilsfreie Beschreibung und Identifizierung, *„bestätigt die durch den Maler bereits vorgegebene Lokalisierung des Bildes nach Nürnberg. Der noch jugendliche Mann, dessen Kleid mit Radkragen und Spitzenstulpen versehen ist, hält mit der linken Hand einen zylinderförmigen Sockel, auf dem die rötliche Wachfigur eines laubbekränzten Bacchus steht. Mit der rechten führt er das Modellierholz. Auf dem Tisch liegen ein Treibhammer -gleichsam als Insignie des Goldschmiedes - und*

<sup>1389</sup> Zu van Eycks „Selbstportrait“ vgl. Belting/Kruse 1994, Kat. Nr. 39.

<sup>1390</sup> Asemissen/Schweikhart 1994, S. 73-75 m. Abb. (Mann mit Turban) u. weiterführend S. 63-70 ebenfalls mit Nachweis der Standardliteratur zu den italienischen „Anfängen des neuzeitlichen Selbstbildnisses“ in Assistenz oder Signatur, die nachrichtlich auf Giotto zurückführen.



*Punzen zum Ziselieren. Edmung W. Braun hat den Dargestellten einleuchtend und unwidersprochen als Christoph Jamnitzer, einen Enkel Wenzels, bestimmt. Nach Braun wollte Jamnitzer '...mit Recht und Stolz betonen, daß er durch seine bildhauerische Fähigkeit imstande sei, selbst die Modelle zu den figuralen gegossenen Zutaten seiner Goldschmiedewerke herzustellen, während sonst im allgemeinen bisher bei der komplizierten Arbeitsteilung und Spezialisierung des Goldschmiedehandwerks die Meister solche gegossenen Teile durch berufsmäßige Bildhauer schnitzen oder modellieren ließen'. Wie immer prüft auch hier der Künstler die Aufmerksamkeit des Betrachters, agiert er nicht für sich, sondern für den Zuschauer.*<sup>1391</sup> Mit dem Portrait Christoph Jamnitzers von 1597 läßt sich zunächst auf Pechstein zurückkommen, der die Frage in den Raum gestellt hat, ob man den Meister als „Hofkünstler“ bezeichnen dürfe. Hier hat Irmischer wichtige Beobachtungen gemacht, als er auf das *„bisher nicht beachtete Phänomen der Portraitangleichung rudolfinischer Künstler der Spätzeit hingewiesen“* hat, welches sich mit den von Hans-Joachim Raupp zusammengetragenen *„rhetorischen Kriterien des Künstlerbildnisses gegen 1600 nicht gänzlich erklären“* läßt.<sup>1392</sup> Demnach folgen noch weitere *„rudolfinische Künstler“* dem Portraittypus *„kurzes (Haupt-) Haar mit Flammenlocke (auf der Stirn), Schnurr- und dreieckiger Kinnbart“*, wie er in den Kupferstichportraits Hans von Aachens (Jan Saenredam, 1601, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett) und Bartholomäus Sprangers (Johann Sadeler, 1594) begegnet.<sup>1393</sup> Als Beispiele einer Attributierung durch eine Statuette finden die Bildnisse von Paulus van Vianen und Adriaen de Vries vergleichende Erwähnung.<sup>1394</sup> Insbesondere also diesem Typus des Rudolfinischen Kammergoldschmieds *„folgt“* das Portrait Christoph Jamnitzers, *„allerdings unter Fehlen der 'Flammenlocke'.*“ Der Typ *„scheint dann besonders bei flämischen Künstlern der 1. Hälfte des 17. Jahrhundert beliebt gewesen zu sein; ob seine Ursprünge in Italien zu suchen sind, sei dahingestellt.* Möglicherweise geschah diese Portraitangleichung im Zusammenhang mit ihrem sozialen Aufstieg als zum Teil nobilitierte Vertreter der *artes liberales.*<sup>1395</sup> So hebt die Darstellung *„mit Halskrause und Goldkette“* Hans von Aachen *„auf eine Stufe mit Bildnissen des Hofadels.* Wichtig ist hier wohl die Äußerung von Kardinal Gabriele Paleotti (1582), daß Vasaris

<sup>1391</sup> Löcher 1985, S. 177f. m. Abb u. Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 787. Vgl. E. W. Braun: Ein neues Goldschmiedeporäträt, in: Gold und Silber, Heft 4, 1950, S. 20f. m. Abb.; K. Pechstein: Der Nürnberger Goldschmied und Zeichner Christoh Jamnitzer (1563-1618), in: Fränkische Lebensbilder, hg. v. Alfred Wendehorst und Gerhard Pfeiffer, Bd. 10, Neustadt/ A. 1982, S. 179-92; K. Pechstein: Nürnberger Tradition und italienischer Manierismus - Zu neu entdeckten Zeichnungen Christoph Jamnitzers, in: Kunst und Antiquitäten, Heft 4, 1984, S. 30, Farbabb. 3 u. 5.

<sup>1392</sup> Irmischer 1999, S. 154 und Raupp 1984, S. 21 u. 116.

<sup>1393</sup> Ebd. S. 154 m. Abb. (Saenredam) u. Anm. 92 mit Nachweisen weiterer Portraits.

<sup>1394</sup> Ebd. S. 154 u. Anm. 95. Zum Gemäldetondo mit van Vianen, von Aachen und de Vries vgl. DaCosta Kaufmann 1988, Nr. 23.1.

<sup>1395</sup> Ebd. S. 154 u. Anm. 97: Dieser Prozeß wurde hinsichtlich der Prager Hofkünstler von DaCosta Kaufmann 1988, S. 40ff. geschildert. Wichtige *„Hintergründe des Aufwertungsprozesses der bildenden Künste und der ars im 16. Jahrhundert“* bei Raupp 1984 sowie *„grundlegend“* bei Kristeller 1975, Bd. 2, 164ff., besonders 175ff. zur Renaissance.

*Sammlung von Künstlerbildnissen in gleicher Weise wie Sammlungen von Fürstenportraits etc. zu bewerten sei*.<sup>1396</sup> Im Gegensatz zu den festangestellten Prager Hof- und Kammergoldschmieden arbeitete Christoph Jamnitzer (1563-1618, Meister 1592), der Sohn von Hans Jamnitzer (Meister 1561), mit seinem Schwager Hans Petzolt in Nürnberg. Hier hat er sich 1597, im Jahr als der Brüsseler Jan Vermeyen kaiserlicher Kammergoldschmied mit 10 Gulden monatlich wurde, zehn Jahre nachdem mit Anton Schweinberger der erste Kammergoldschmied Rudolfs II. konkret faßbar ist, dessen Nachfolger Paulus van Vianen am 1. Juli 1603 wurde, im Ausblick aus dem Fenster vor seiner Heimatstadt in der Mode eines „Rudolfinischen Hofkünstlers“ in einer städtischen „Werkstatt“ mit Werkzeugen und Werkstück portraituren lassen.

Günter Irmscher verfaßte schon 1988 einen kurzen Artikel mit dem Titel "Christoph Jamnitzer als Plastiker. Nicht Handwerker, sondern Vertreter der 'artes liberales'".<sup>1397</sup> Es sei dahingestellt, ob sich das „*Präferenzverhältnis eines Tages umkehren*“ wird, weil Christoph Jamnitzer im „*disegno*“ seinem Großvater Wenzel „*bei weitem überlegen*“ war und weil auch die Ikonographie seiner Objekte „*erheblich interessanter*“ ist, denn Irmscher war daran gelegen, eine „*andere Vorstellung*“ von Christoph Jamnitzer „*zu revidieren: seine fast einseitige Klassifizierung als Goldschmied. Ähnlich wie Cellini, den er im 'Trionfi-Lavabo' übrigens zitiert, verstand er sich vielmehr als Plastiker, und diesen Teilaspekt – vielleicht den wichtigsten – hatte die Forschung bislang vernachlässigt.*“ Für Irmscher kommt das Selbstverständnis des Goldschmieds im Statuettenattribut von 1597 „*eindeutig zum Ausdruck*“.

*„Christophs linke Hand umfaßt den Sockel einer Bacchus-Statuette, bei der es sich um ein 'modello' aus Wachs handelt. Typologisch steht diese Figur seit Michelangelo über Sansovino, Cellini etc. bis hin zu Johann Gregor van der Schardt in einer längeren Tradition. Das wirklich Interessante an Christophs Statuette ist aber, daß sie nicht im Zusammenhang mit irgendeiner Goldschmiedearbeit, sondern als autonom zu sehen ist. Christoph stellt klar, daß er nicht Handwerker, sondern 'freier' Künstler, Vertreter der 'artes liberales', ist – im Unterschied zu anderen Goldschmieden, die sich auf ihren Portraits mit einem Ring oder einem Gefäß abbilden lassen.“*<sup>1398</sup>

Argumente für diese Hypothesen sucht man bei Irmscher vergebens<sup>1399</sup>, der eine Auflistung von Werken anschließt, die nach eingehender Prüfung irgendwann einmal als Goldschmiedearbeiten oder Entwürfe für solche in eine Monographie über Christoph

<sup>1396</sup> Ebd. S. 237 (Anm. 97) nach Raupp 1984, S. 93 u. Anm. 285 m. Quellennachweis.

<sup>1397</sup> Irmscher 1988, S. 3065-67.

<sup>1398</sup> Ebd. S. 3065 weist mit den Liegefiguren der drei Nürnberger Rathausportale zunächst auf die gesicherte Entwurfstätigkeit für Großplastiken hin.

<sup>1399</sup> Der Goldschmied mit Ring unzulässigerweise abwertet und über die Werkzeuge hinwegsieht.

Jamnitzer aufgenommen werden, die dann auch zugleich die Vorlagen der Werke zu liefern hätte, denn „so gut wie alle (!) wichtigen Figuren in seinem plastischen Oeuvre“ verarbeiten, einschließlich des Merkurbrunnenentwurfs (Berlin, Kunstbibliothek), „Vorbilder des 15. bis 17. Jahrhunderts“.<sup>1400</sup> Dies tut dem Status des Künstlers leider nur zuweilen keinen Abbruch, denn das „Übernehmen, Kompilieren und Abwandeln von Kompositionen und Einzelfiguren fremder Vorlagen widerspricht nicht Jamnitzers Selbstverständnis als einem Vertreter der freien Künste. Hintergrund dieser Praxis ist die allgemein verbreitete ‘imitatio’-Theorie der Renaissance, insbesondere im Bereich der Rhetorik und der Literaturtheorie. ‘Imitatio’ meint hier jedoch nicht Aristoteles’ ‘mimesis’ als Nachahmung eines Naturvorbildes (also das italienische ‘ritarre’), sondern die Anlehnung an anerkannte antike und moderne Kunstobjekte und Künstler (exempla) sowie das Übertreffen (superatio) derselben.“<sup>1401</sup> Mit Heinrich Geissler wies der Spezialist im gegenteiligen Sinne als einer Halbkunst, die Goethe mit den Anleihen bei den großen Künsten begründet, darauf hin, „daß in dieser Praxis auch ein letztlich spätmittelalterliches ‘Musterbuch’-Denken zum Ausdruck kommen kann, das allerdings auch in Italien bei jungen und zweitrangigen Künstlern durchaus verbreitet war.“<sup>1402</sup>

16 Jahre nach dem kurzen Aufsatz erschien schließlich die schon 1988 angekündigte „Objektmonographie“ zum Trionfi-Lavabo Christoph Jamnitzers<sup>1403</sup>, die mit einer biographischen Skizze aus Lebenslauf und Werkbestand beginnt, welche „einer eingehenden Künstlermonographie“ weiterhin nicht vorgreifen will, aber auf das „Portrait eines Wachsmodellierers“ zurückkommt.<sup>1404</sup> Die Altersangabe („Aetatis Svae 34“) des „anonymen“ Künstlers in spanischer Tracht stimmt mit dem damaligen Lebensalter des Goldschmieds überein, der 1563 geboren und wohl erst 1592 Meister geworden war. Gewissermaßen als Prämisse eingangs der Abhandlung lautet das Postulat zum Jahr 1597 erneut:

„Aus diesem Grund (Lebensalter) stellt dieses Portrait mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit Christoph Jamnitzer dar. Festzuhalten (?) bleibt hier seine Sicht der

<sup>1400</sup> Ebd. S. 3066 u. Abb. 2 führt die Federzeichnung eines Brunnens, dessen Merkur „ein Derivat des ‘Fliegenden Merkurs’ Giambolognas ist“, als weiteren Beweis für den Entwurf von Großplastiken an.

<sup>1401</sup> Ebd. S. 3067. Zum Begriff „exempla“ insbesondere bei Vincenzo Danti vgl. M. Barasch: Theories of Art from Plato to Winckelmann, New York/ London 1985, S. 231ff.; zum Begriff „superatio“ vgl. Pochat 1986, S. 264f.

<sup>1402</sup> Ebd. S. 3067 und H. Geissler: Die Zeichnungen des Augsburger Bildhauers Caspar Meneller: Überlegungen zum Kopierwesen in Deutschland um 1600, in: Münchner Jb. der bildenden Kunst, 3. Folge, 34 (1983), S. 59-100.

<sup>1403</sup> Irmscher 1988, S. 3067 (Anm. 3).

<sup>1404</sup> Irmscher 1999, S. 18-23 („Biographisches“), hier S. 19 u. Abb. 11.

*eigenen Person als Plastiker, also als 'freier' Künstler. Der italienische Einfluß im Zusammenhang mit diesem Selbstverständnis ist evident.*<sup>1405</sup>

Erheb damit erstmals die Silberstiftzeichnung der älteren Dürerwerkstatt von 1486 den Anspruch, einen Vertreter der artes liberales abzubilden (**Abb. 63**)?; verhält es sich 1549 ebenso bei Abraham Jamnitzer bzw. Georg Vischer (**Abb. 343**), 1562 bei Wenzel Jamnitzer (**Abb. 344**) und, um nicht allein in Nürnberg und bei Goldschmieden zu bleiben, um 1600 bei Paulus van Vianen (**Abb. 352**) bzw. um 1610/1618 bei Adrian de Vries (**Abb. 353**)?<sup>1406</sup> Oder drückt sich hier lediglich die traditionelle Tätigkeit des Goldschmieds als „figürlicher Plastiker“ aus, was mit „Plastik“ gegenüber einem Gefäß (Goldschmiedekunst) wohl gemeint ist. Ist die Statuette als Modell wirklich autonom? Ist das vorgewiesene Zeugnis der Kunst vollendet? Immerhin liegen auf dem Tisch ein Treibhammer, für Löcher „gleichsam als Insignie des Goldschmiedes – und Punzen zum Ziselieren“?! Wogegen die Gleichsetzung von Bildhauer (Plastiker) und freiem Künstler ohnehin ein wissenschaftliches Konstrukt wäre, ist Christoph Jamnitzer, Jahrzehnte vor seinem Amsterdamer Kollegen Jan Lutma (**Abb. 336**), das Beispiel eines Goldschmieds, der mit dem traditionellen Handwerkszeug der Schmiede, dem Hammer, abgebildet worden ist. Nur am Rande läßt sich das Portrait des Goldschmieds Paul Goepfer anführen, das Matthias Krodel d.Ä. gemalt hat, welches jedoch keinen „Goldschmied bei der Arbeit“ zeigt (**Abb. 354**). Der Meister steht, mit hoher Pelzmütze, vor einer Steinbrüstung mit Wappen und Inschrift (Ps. 42,12). Im Landschaftsausschnitt spielt die Bekehrung des Saulus zum Paulus (Ap. 9 u. 22) möglicherweise auf einen Konvertiten, in jedem Fall auf die Namensverwandtschaft des Dargestellten an. Das Portrait ist doppelt, einmal links unten mit dem Monogramm des Malers („MK 1570“) und einmal auf dem Punktierhammer des Goldschmieds mit dem Monogramm „PG“ und der Jahreszahl „1570“, signiert und datiert. Aufgrund der Initialen des Hammers konnte der Dargestellte als der in Schneeberg tätige Goldschmied Paul Goepfer identifiziert werden, der 1599 verstarb, über den aber im Gegensatz zu Christoph Jamnitzer nichts bekannt ist.<sup>1407</sup> Dies entspricht der Bedeutung Nürnbergs als führendem Zentrum europäischer Renaissancegoldschmiedekunst und unterstreicht eine notwendige, historisch vorgegebene qualitative Klassifizierung; weniger noch in der Geschichte des Künstlers, als vielmehr in der Geschichte der Goldschmiedekunst selbst.<sup>1408</sup> Durch ihre Berufszugehörigkeit sind Goepfer und Jamnitzer dennoch eng miteinander verbunden. Ihr gemeinsames Attribut, das sie zweifelsfrei als

<sup>1405</sup> Ebd. S. 19 wiederum ohne Nachweise.

<sup>1406</sup> Löcher 1985, S. 189 (Anm. 53); A. B. de Vries: Het noord-nederlandsch portret in de tweede helft van de 16e eeuw, amsterdam 1934, S. 60, Abb. 15; Larsson 1967, S. 18, Abb. 2.

<sup>1407</sup> Kat. Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) 1980, S. 91f., Kat. Nr. 92 m. Abb.

<sup>1408</sup> Nochmals Distelberger 1988, S. 440: *„Bei den Kunstkammerstücken lag ein anderer Anspruch vor, denn da ging es nicht nur um den materiellen Wert, sondern auch um die künstlerische Qualität. Dafür beschäftigte Rudolf die besten seiner Kammergoldschmiede und die berühmtesten Meister aus Nürnberg und Augsburg. Es ist kein Zufall, wenn nur von ihnen Werke überliefert sind.“*

Goldschmiede kennzeichnet und von den meisten anderen „Meisterportraits“ zugleich unterscheidet, ist ein Hammer; bei Goepfer ein Punzierhammer, bei Jamnitzer ein Scherfenhammer (**Abb. 355**).

Nach weiteren biographischen Notizen von 1603, Christoph Jamnitzer nimmt auf kaiserliche Anordnung 4024 fl. für die Trionfi-Garnitur in Empfang, von 1609, der Reise nach Prag, von 1613, dem Jahr in dem Jamnitzer Geschworener wurde, von 1616, als Erzherzog Maximilian seinen Besuch angekündigt hatte und sowohl Jamnitzer wie Petzolt gefragt wurden, ob sie „trinkgeschirre“ oder „clainoter“ zum Verkauf vorrätig hätten, sowie schließlich 1618 und 1620, als der Künstler verstarb und die Erben sein Haus verkauften, nimmt Irmischer eine an den Realitäten vorbeigehende Definition von Jamnitzers Künstlertum vor, das angeblich von der Bindung an die Gilde beschnitten wurde:

*„Wie Cellini war Christoph Jamnitzer ein Künstler, der sich vorwiegend am italienischen Ideal des universalen Künstlertums, wohl auch an demjenigen des Hofkünstlers orientierte. Angesichts der Spezialisierung der einander gegenseitig eifersüchtig überwachenden Nürnberger Handwerker mit ihren rigiden Zunftordnungen fragt man sich, wie Jamnitzer in dieser Stadt überhaupt problemlos arbeiten konnte (?). Möglicherweise haben höfische Bestellungen zu befristeten Ausnahmeregelungen geführt. Unbekannt sich die Qualifikationen der Mitarbeiter Jamnitzers, aber seine Werkstatt scheint einer italienischen bottega ähnlicher gewesen zu sein als einer zunftmäßig organisierten, 'engen' Meisterwerkstatt. So fragt man sich, ob die schlichten Buckelpokale, die sein Meisterzeichen tragen, in allen Fällen von seiner eigenen Hand sind. Umgekehrt scheint Jamnitzer andere Meister mit Goldschmiedeplastiken versorgt zu haben. Viele figürliche Bestandteile an Petzolds Arbeiten sind stilistisch mit Jamnitzers Kleinplastiken völlig identisch.“<sup>1409</sup>*

Es ist bemerkenswert wie hier, ohne Argumente, ohne Fakten, beliebig spekuliert wird und es ist bedauerlich, diese Worte ausgerechnet von Irmischer zu lesen, der im Anschluß, dabei weiterhin die einschlägige Literatur ignorierend, die komplexen Gestaltungsmodi von Goldschmiedewerken enthüllt, um am Ende hinsichtlich Arbeitsteilung und Spezialisierung zu postulieren, was ebenso absurd erscheint:

*„Das Problem der Arbeitsteilung innerhalb der Nürnberger Goldschmiedezunft, das hier nicht näher untersucht werden soll, betrifft freilich Christoph Jamnitzer kaum. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit hat er seine kleinplastischen Arbeiten nicht nur selbst modelliert, sondern auch in Metall gegossen, so wie er seine Reliefs selbst*

---

<sup>1409</sup> Irmischer 1999, S. 20.

*getrieben und ziseliert und auch die punzierten Darstellungen ausgeführt hat;  
eigenhändig dürfte ferner die Emailarbeit en ronde bosse sein.*<sup>1410</sup>

Gegen die unzulässige, durch nichts nachweisbare Verengung, muß die Universalität des Goldschmieds, der auf einen „Plastiker“ reduziert werden soll, zunächst noch nicht bemüht werden, denn der Abguß einer Modellplastik wird in den Augen von Christoph Jamnitzer gerade vor dem Hintergrund einer gewaltigen Produktion seiner Werkstatt kaum mehr als ein „Handlangerdienst“ gewesen sein, den er wohl nur in den seltensten Fällen selbst vollzogen hat; dies umso mehr, wenn er ein an Italien bzw. an Cellini orientiertes Ideal des Goldschmieds vertreten hat. Gegen die Ausschließlichkeit eines einzigartig individuellen Künstlerstatus, welche mit dem Portrait von Wenzel Jamnitzer in der Angleichung an Astronomen und Mathematiker für den Großvater nicht das erste Mal durchbrochen wäre, kann eine Einschätzung von Hildegard Hoos angeführt werden, die Hans Petzolt anspricht. Sie führt nicht allein den Zeitgenossen, sondern insbesondere Wenzel Jamnitzer als „Leitstern“ an, was dessen Enkel auf der kaiserlichen Trionfkanne ja ebenfalls und eindrucksvoll tut. Der Berühmtheitsgrad betrifft einen Meister, der, wie alle anderen auch, auf eine wissenschaftlich angemessene Goldschmiede-Monographie wartet:

*„Wohl bei keinem Goldschmied dieser Zeit wird der Leitgedanke der ‘Imitatio’ so  
deutlich erkennbar wie im Oeuvre des nach Wenzel Jamnitzer berühmtesten  
Nürnberger Meisters Hans Petzolt (1551-1633).“*<sup>1411</sup>

Petzolt, der „als Genannter des Großen Rats der Stadt Nürnberg seit 1591 eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben“ soll und den man in der älteren Kunstgeschichte für Hoos „zu Recht mit der Nürnberger Goldschmiedekunst des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert gleichsetzte“, erhielt vom Rat der Stadt nicht nur „die meisten Aufträge zur Fertigung von Trinkgeschirren, die als Ehrengeschenke Verwendung fanden“, dies belegen die im Nürnberger Staatsarchiv verwahrten Silbergeschirrzettel, sondern er konnte und kann, abgesehen von „weiteren fürstlichen Aufträgen“, auch als „Hofgoldschmied Kaiser Rudolfs II.“ bezeichnet werden;<sup>1412</sup> ein zweifelsfreies Portrait des Plastikers Petzolt ist allerdings nicht bekannt.

---

<sup>1410</sup> Ebd. S. 23

<sup>1411</sup> Hoos 1983, S. 122f.

<sup>1412</sup> Ebd.

### 13. Vom Künstler zur Kunstgattung

Nach Ansicht Irmischers kann die Signatur der Trionfi-Garnitur Christoph Jamnitzers (**Abb. 356a-c**) nicht zwangsläufig als Beleg für einen Italien-Aufenthalt des Goldschmieds gelten, wogegen sie die „*italianità des Künstlerselbstverständnisses*“ belegt. Entsprechend signierte Wenzel Jamnitzer den „Triumph der christlichen Kirche“ mit einer italianisierenden Namensform („Wenceslao Iamnicero“) wie Paulus II Flindt seine Vorlagenfolge 1618 mit „Paolo“ unterzeichnete. Dies sollte „*die Bildung des Künstlers, die ihn vom Handwerker absetzte, beweisen.*“ Allerdings sieht sich der Meister ausweislich seiner Signatur nicht als italianisierender Plastiker, sondern als (Nürnberger) Goldschmied an: „*Christofero Jamnitzer orofici da norimbergo*“.<sup>1413</sup> Als Goldschmied bezeichnet er sich um 1600 auch auf der Rückseite zum Entwurf eines Globuspokals mit Herkules als Träger bzw. Schaftfigur: „*Christoffero Jamnizer Orefice*“ (Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett).<sup>1414</sup> Wenn schon immer wieder eine Analogie zu Cellini gesucht wird, dies gilt für Wenzel ebenso wie für Christoph, dann hätte sich eine Berücksichtigung seines Traktats, eine Frage nach seiner Universalität, die zweifelsfrei die Universalität des Goldschmieds ist, als aufschlußreich erwiesen. Vor jeder Gattungsdefinition wären dann, in loser Analogie zu den Typen des Goldschmiedeporraits, jene Meister abzugrenzen gewesen, die als Zeugnis ihrer Kunst ein Gefäß oder eine Statuette vorweisen, denn sie vertreten wechselweise die fünfte oder die achte Sparte der Goldschmiedekunst, die, in Abhängigkeit der Größe und der Produkte im Anschluß an die „Kunst des Juweliers“, als „Minuteriearbeit“ und am Ende des Traktats als „Grosseriearbeit“ Bezeichnung finden. Zur Minuteriearbeit wurde Cellini schon entsprechend zitiert:

„*Minuteriearbeit nennt man die Kunst des Arbeitens mit dem Punzen...*“

„*Der beste Meister dieses Gewerbes*“ war Caradosso:

„*Caradosso pflegte ein kleines Modell genauso, wie er sein Werk haben wollte, aus Wachs anzufertigen ...*“<sup>1415</sup>

Cellini behandelt einen figürlichen Tafelaufsatz, die berühmte „Saliera“, exemplarisch als „Minuteriearbeit“ (**Abb. 95**), um seine eigene Technik des freien Treibens nach dem Wachsmodell zu skizzieren. Zuvor hat er Caradossos ältere Arbeitsweise beschrieben, der zunächst noch ein Bronzomodell anfertigte, um das Blech darauf zu treiben. Nach der siebten „Kunst des Münzprägens“, von den Münzmeisterporraits war ebenfalls schon die Rede, kommt Cellini in den Kapiteln XVIII-XXXVI ausführlich auf die Grosseriearbeit zu

<sup>1413</sup> Ebd. S. 40 (Anm. 37) mit Hinweis auf I. O'Dell-Franke: Zu Zeichnungen von Christoph Jamnitzer, in: Niederdt. Beiträge zur Kunstgeschichte 22 (1983), S. 91-112, hier S. 92 u. Abb. 1.

<sup>1414</sup> Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 329 m. Abb. u. Lit.

<sup>1415</sup> Cellini/Brinckmann 1978, S. 83f.

sprechen, die in den Grundformen ebenfalls mit dem Hammer ausgeführt wird. Nach den Erläuterungen zur Vorbereitung der Metalle trägt der XXII. Abschnitt den Titel „Wie Gefäße, auch Figuren aus Gold oder Silber zu treiben sind, auch alles Sonstige, was zur ‘Grosserie’ genannten Kunst gehört.“ Hier wird der monumentale, ebenfalls frei nach dem Modell getriebene Jupiter-Kandelaber für Franz I. besprochen, der sich allerdings nicht erhalten hat.<sup>1416</sup> Mit der Gewürzgarnitur und dem Leuchter ist der Goldschmied Cellini durch Andreas Prater nicht allein als „Plastiker“, sondern sogar als „Bildhauer“ bezeichnet worden.<sup>1417</sup> Es stellt sich wie bei Irmscher die Frage, von welcher „Universalität“ dann immer die Rede ist? Die „Universalität“ Jamnitzers findet, wenn man sie denn beachtet, im Traktat Cellinis eine hinreichende Grundlage. Sie konstituiert sich dabei wohl kaum aus der Reduktion auf den „Plastiker“, als vielmehr aus dem *„Selbstverständnis als eines alle Techniken beherrschenden und universal gebildeten Künstlers“*.<sup>1418</sup> In seinem Standardwerk über die Statuetten der gotischen Goldschmiede kommt Dietmar Lüdke auch auf Cellini zu sprechen, was zugleich den weiteren Traditionsbezug und den Sinnzusammenhang von Hammer und Punzen auf dem Portrait Christoph Jamnitzers verständlich macht:

*„Cellini unterscheidet beim Treiben vollrunder Figuren und Gefäße eine angeblich von ihm allein beherrschte Technik von einem anderen, allgemein geübten und schon den älteren Goldschmieden (Caradosso) bekannten Verfahren. Letzteres bestand darin, für kleine und größere Statuetten zunächst fein ausgearbeitete Modelle aus Wachs herzustellen, die für überlebensgroße Figuren aus Ton bestanden. Von ihnen wurden im darauffolgenden Arbeitsgang unter Zwischenschaltung einer Gipsabformung Abgüsse in Bronze ausgeführt.“*

Bis hier arbeitete der Goldschmied also wie ein Bronzegießer, dessen Werk mit einer Nachbearbeitung beendet war:

*„Erst danach gingen die Goldschmiede zum eigentlichen Treiben der Bildwerke über, wobei die Bronzemodelle als Positivform dienten, über die die Goldschmiede das Gold- und Silberblech wohl in mehreren Einzelteilen schlugen. Die anschließend vom*

<sup>1416</sup> Cellini/Brinckmann 1978, S. 113-18.

<sup>1417</sup> Prater 1988 überschreibt sein erstes Kaitel „Der Goldschmied als Bildhauer“.

<sup>1418</sup> Kenntnisse in den Fachdisziplinen der artes liberales waren, so sei auch diese Passage wiederholt, nicht erst seit Ghiberti die Voraussetzung dafür, nicht nur ein guter Handwerker, sondern ein herausragenden Künstlergoldschmied wie der Kölner Gusmin in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu werden: *„Der Bildner wie der Maler muß also in allen freien Künsten wohlverfahren sein, als da sind Grammatik, Geometrie, Philosophie, Medizin, Astrologie, Perspektive, Geschichte, Anatomie, Theorie der Zeichnung, Arithmetik (...). Insbesondere sei er in der Perspektivlehre wohlbeschlagen, und vor allem ein guter Zeichner, denn die Zeichnung ist die Grundlage sowohl für die Kunst des Bildhauers als des Malers. Auch muß er in der Theorie wohlbewandert sein, denn sonst vermag er kein Meister in diesen Künsten zu sein; ein vollkommener Bildner oder Maler wird er nur, wenn er ein vollkommener Zeichner ist“*; nochmals Ghiberti/Schlosser 1920, S. 47.



*Bronzekern abgenommenen Hohlkörper und gewölbten Stücke wurden schließlich durch Löten oder Nieten zu vollständigen Figuren zusammengesetzt.“*

Dieses Verfahren wird für die Nürnberger Goldschmiedekunst am Krakauer Silberaltar (1531-38) verdeutlicht, denn auf den Patronen von Pankraz Labenwolf soll der Goldschmied Melchior Baier die einzelnen Tafeln in Silber getrieben haben.<sup>1419</sup> Nach diesem Hinweis, der aus Gründen spärlicher Überlieferung auf das 16. Jahrhundert vorgreifen muß, heißt es weiter:

*„In seinem Traktat rühmt sich Cellini, seine Figuren nach jedem ihm vorgelegten Wachsmo-  
dell frei treiben zu können, ohne dabei einer Positivform aus Bronze als  
Zwischenstufe zu bedürfen. Er vergaß dabei nicht zu betonen, daß kein vor ihm  
lebender oder gar ein zeitgenössischer Goldschmied derartige Fähigkeiten je besessen  
habe oder ihm darin gleichkomme.“*

Dies und alles weitere muß auch für Christoph Jamnitzer gelten:

*„Für den selbstbewußten Cellini war die virtuose Beherrschung der schwierigsten  
Goldschmiedetechniken, unter denen das Treiben vollrunder Figuren eines der  
kompliziertesten Verfahren ist, eine Gelegenheit, die Genialität seines Künstlertums  
unter Beweis zu stellen. Verglichen mit dem ‘freien Treiben’ Cellinis wirkt das von ihm  
als das ‘ältere’ bezeichnete Verfahren umständlich und ängstlich, denn die  
Goldschmiede waren dabei auf das einmal geformte, gegossene Modell angewiesen  
und bei der Gestaltung ihrer Figuren an es gebunden. Nach der Formung des Wachs-  
bzw. Tonmodells, in der Cellini und seine Zeit die eigentliche künstlerische Leistung  
sahen, bestand die langwierige Arbeit der Goldschmiede beim ‘älteren Verfahren’ im  
Abformen und Abgießen sowie im genauen Reproduzieren der gegebenen Vorlage.  
Diese Tätigkeit ist nach unserer heutigen Auffassung weniger als künstlerische und  
mehr als handwerklich-technische Leistung zu bewerten, da sie dem Kopieren  
nahekommt. Das ‘freie Treiben’ ist dagegen eine ursprünglichere und ungebundenere  
Tätigkeit, bei welcher der momentane schöpferische Einfall der Goldschmiede selbst  
dann noch in die Form umgesetzt werden kann, wenn sie sich an ein vorgegebenes  
Modell oder an ein bestimmtes Bildwerk zur Orientierung oder Nachahmung zu halten  
haben.“*

Lüdke selbst hat nachgewiesen, daß Cellini nicht der erste Goldschmied war, der vollplastische Figuren oder dreiviertelrunde Reliefs frei treiben konnte<sup>1420</sup>:

---

<sup>1419</sup> Lüdke 1983, S. 119.

<sup>1420</sup> Vgl. Abb. 19c/d.

*„Unter den vielen, weitaus älteren Beispielen der mittelalterlichen Schreinplastik sind die Prophetenfiguren des Nikolaus von Verdun am Kölner Dreikönigsschrein oder die Mehrzahl der gotischen Goldschmiedestatuetten zu nennen. Obgleich die von Cellini beschriebene 'ältere Technik' in vieler Hinsicht an das altertümliche Verkleiden von Holzbildwerken mit Gold- und Silberblech erinnert, erscheint gerade die Verwendung von gegossenen Bronzemedallen als eine technische Neuerung erst des 16. Jh. Sollte sie dennoch schon im 15. Jahrhundert und eher bekannt gewesen sein (...) so verwundert es, daß sich z. B. bis heute in Italien nicht eine Bronzestatue des 15. Jh. nachweisen läßt, die als Gußvorlage mit einer überlieferten autonomen Goldschmiedestatue übereinstimmt.“<sup>1421</sup>*

Als „autonom“ wurden die Statuetten der gotischen Goldschmiede bezeichnet, die zwischen 1230 und 1530 in Europa entstanden sind, weil sie allein in Metall und in den Techniken ausgeführt wurden, *„die den Goldschmieden eigentümlich sind“* und weil sie *„nur indirekt auf vorgegebene Modelle oder Vorbilder verweisen, die von anderen Kunsthandwerkern aus Holz oder anderen Werkstoffen geschaffen wurden.“* Das *„Einsetzen der Abhandlung mit dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts“*, in Paris mit der Zeit Ludwigs IX. (des Heiligen), wird von Lüdke vor allem mit einem technischen Wandel gegenüber der Goldschmiedekunst des Früh- und Hochmittelalters begründet. Im Gegensatz zu den von den Goldschmieden geschaffenen Bildwerken der vorgotischen Epoche handelt es sich bei den Statuetten, die der Untersuchung zugrunde liegen und die im Katalog erfaßt sind, *„in der Regel um dünnwandige Plastiken, die aus mehreren 'frei' getriebenen, wenigen gegossenen und durch Löten dauerhaft zusammengefügt Einzelteilen bestehen. Sie haben nicht wie die oben erwähnten vorgotischen Goldschmiedeplastiken 'tragende' Holzkerne, die von Bildschnitzern, nicht von Goldschmieden stammen, und auf die als 'Fassung' eine metallene Epidermis festgenagelt ist.“<sup>1422</sup>* Für die Goldschmiedekunst der frühen Neuzeit bleibt die Frage nach den Techniken zu beantworten, in denen insbesondere die figürlichen Goldschmiedewerke der Renaissance ausgeführt worden sind. Verhindert wird eine Antwort durch den Umstand, daß keine entsprechenden Ergebnisse vorliegen, weil die „Universalität“ des Goldschmieds nicht einmal im Einzelfall hinterfragt worden ist. Für Irmscher manifestiert sich *„Jamnitzers Selbstverständnis als eines alle Techniken beherrschenden und universal gebildeten Künstlers“* nicht am Werk, sondern in einer Allegorie der Künste (**Abb. 357a/b**). Wenn eine männliche Figur *„die Werkzeuge des Künstlers“* aus der Hand Minervas empfängt, ist dies sicher eine Begründung für die Feststellung, daß erst *„die perfekte Beherrschung aller Techniken im Zusammenhang mit umfassender Bildung und Kenntnis der Kunsttheorie“*, also die Synthese von Theorie und Praxis oder ars und usus, den

<sup>1421</sup> Ebd. S. 120f.

<sup>1422</sup> Ebd. S. II f. (Vorbemerkungen).

„universalen Künstler, den virtuoso“ ausmachen, „als den Christoph Jamnitzer sich zweifelsohne sah“. Ob diese Selbsteinschätzung berechtigt war, wird im Rückgriff auf das Portrait und die Werke selbst nur pauschal behauptet, wenn es heißt, daß er „seine kleinplastischen Arbeiten nicht nur selbst modelliert, sondern auch in Metall gegossen“, „seine Reliefs selbst getrieben und ziselirt“, „auch die punzierten Darstellungen“ und „die Emailarbeit en ronde bosse“ eigenhändig ausgeführt hat.<sup>1423</sup> War Christoph Jamnitzer einer jener Meister, die alle acht Sparten, alle acht Künste der Goldschmiedekunst beherrschte? Das ist die Frage, die es zu beantworten gilt, falls man weiterhin von seiner Universalität und einer Analogie zu Cellini sprechen will, der dies für sich selbst nicht nur in Anspruch genommen, sondern in seinem Traktat auch an Werkbeispielen untermauert hat. Allein mit dem gemalten Statuettenmodell stellt Irmischer für Christoph „klar, daß er nicht Handwerker, sondern ‚freier‘ Künstler, Vertreter der ‚artes liberales‘, ist – im Unterschied zu anderen Goldschmieden, die sich auf ihren Portraits mit einem Ring oder einem Gefäß abbilden lassen.“<sup>1424</sup> Für den zeitgenössischen italienischen Goldschmied Cellini besteht zwischen einer Statuette und einem Gefäß generell kein Unterschied: „Wie Gefässe, auch Figuren aus Gold oder Silber zu treiben sind, auch alles Sonstige, was zur ‚Grosserie‘ genannten Kunst gehört.“ Diese technisch logische Gleichbehandlung findet in Vase und Statuette auf dem Portrait Wenzel Jamnitzers explizit Ausdruck. Es kann daher auch nicht verwundern, daß gerade die mißverständliche Reduktion des Goldschmieds auf den Plastiker bzw. des kunsthandwerklichen Gegenstandes auf eine Plastik zu den figürlichen Trinkgefäßen führen mußte, um die Originalität frühneuzeitlicher Goldschmiede gegen den klassizistischen Vorwurf der Halbkunst zu verteidigen; dabei wurde man den Werken allerdings kaum gerecht (**Abb. 362**).

Bevor von Goldschmiedewerken als „Plastiken“ die Rede ist, bleibt die Frage, ob diese getrieben oder gegossen worden sind, was für die Renaissancegoldschmiedekunst sonst niemanden zu interessieren scheint, denn die Dissertationen von Lehne 1985 über süddeutsche Tafelaufsätze und Siegel-Weiß 1994 über tiergestaltige Trinkgefäße, die Auskunft geben müßten, bestehen zwar zur Hälfte aus einem Katalog mit mehreren hundert Werken, aber in welchen Techniken diese ausgeführt worden sind, bleibt größtenteils offen, wobei auch im Textteil keine Aussagen in dieser Richtung zu finden sind. Bei Lehne findet sich für Christoph Jamnitzers Trinkspiel in Form eines Elefanten von um 1600 (Berlin, AMPK, Kunstgewerbemuseum) diesbezüglich folgender repräsentativer Katalogeintrag: „Material: Silber vergoldet“.<sup>1425</sup> Der Katalog des Kunstgewerbemuseums von 1971 gibt die standardisierten Daten, wie sie in allen Katalogpublikationen obligatorisch sind: „Silber,

<sup>1423</sup> Irmischer 1999, S. 23.

<sup>1424</sup> Irmischer 1988, S. 3065.

<sup>1425</sup> Lehne 1985, S. 300, Kat. Nr. 39 u. S. 288, Kat. Nr. 24.

*gegossen, ziseliert, vergoldet, z. T. bemalt*“.<sup>1426</sup> Ob dabei stillschweigende Übereinkunft darin herrscht, daß sich die zuerst genannten Techniken auf die größeren Formbausteine beziehen, kann wohl kaum angenommen werden, weshalb schließlich die Beschreibungen selbst zu konsultieren wären, die allerdings über derartige Auskünfte nur selten zu unterrichten beabsichtigen. Bei Siegel-Weiß schwankt die Intensität der Angaben in jeder Hinsicht. „Maße (cm) Gewicht:“ fehlen in den Katalogmasken oftmals ebenso wie die Angaben zur „Technik:“ Wenn sie verstreut begegnen lauten sie: „Technik: getrieben, ziseliert“ (Stehender Affe, Bern 1637, Bern, Bernisches Landesmuseum; Objekt 1) oder ausführlicher: „Technik: gegossen, getrieben, ziseliert, graviert vergoldet“ (Christoph Erhart, Dromedar, Augsburg um 1600, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen; Objekt 3). Exemplarisch lassen sich einige Werke finden, die zumindest belegen, daß tiergestaltige Trinkgefäße nicht nur gegossen, sondern, wenn wohl auch seltener, getrieben worden sind. In der Reihe des Tieralphabets können folgende Nürnberger Werke für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts genannt werden: Hans Kellner, Sitzendes Eichhörnchen, Nürnberg, um 1600, „*getrieben, vergoldet*“ (unbekannter Aufbewahrungsort; Objekt 147); Paulus Tullner (Dulner), Sitzender Fuchs, Nürnberg, um 1572, „*getrieben, ziseliert, vergoldet*“ (Wien, Schatzkammer des Deutschen Ordens; Objekt 148); Christoph I. Ritter, Schnecke, Nürnberg, um 1550-60, „*getrieben, ziseliert, vergoldet*“ (Moskau, Staatliche Rüstkammer des Kreml; Objekt 237). Im Hinblick auf Christoph Jamnitzer, dessen Trionfi-Garnitur aus den Materialien Gold, Silber, Bronze (oder Kupfer), Eisen und Email getrieben, gegossen, punziert, ziseliert, graviert, gelötet, genietet, geschraubt, emailliert und teilvergold worden ist<sup>1427</sup>, läßt sich ein anderes prominentes Werk anführen, das, wie die Trionfi-Kanne, ebenfalls auch ein allansichtiger Gebrauchsgegenstand ist.

Der mit Nürnberger Beschau- und Meisterzeichen sicher bezeichnete, vor 1615 datierte, 51,6 cm hohe „Mohrenkopfpokal“ aus dem 1945 vergrabenen, 1996 im Moritzburger Wald teilweise wieder aufgefundenen „Schatz der Wettiner“ (**Abb. 358a/b**).<sup>1428</sup> Am Halsabschnitt befindet sich ein großes Wappen, das einen heraldischen Adler nach rechts zeigt, über dessen Brust und Schwingen ein Band mit drei zunehmenden Mondsicheln verläuft. Arthur Papst, der den Pokal zum ersten und einzigen Mal vor der Wiederauffindung eingehend bearbeitet hat, konnte die Darstellung als Wappen einer Nebenlinie der Familie Strozzi in Florenz entschlüsseln und erklärte die besondere Form des Pokals aus dem Wappen der ebenfalls Florentiner Familie Pucci. Letzteres enthält einen Mohrenkopf, dessen Kopfbinde mit drei T-förmigen Zeichen (Hämmern) zur Erinnerung an das von den Vorfahren ausgeübte

<sup>1426</sup> Kat. Berlin 1971, Kat. Nr. 102.

<sup>1427</sup> Irmscher 1999, S. 23.

<sup>1428</sup> Zuerst A. Papst: Weitere Werke des Christoph Jamnitzer, in: Kunstgewerbeblatt I, Leipzig 1885, S. 129f.; Rosenberg 1920, Nr. 65; Distelberger 1991, S. 79ff.

Tischlerhandwerk belegt ist. Papst fand ferner heraus, daß es 1615 eine Verbindung beider Familien durch die Vermählung der Senatorenkinder Maria Pucci und Filippo Strozzi am 1. Februar gab. Dieser Anlaß könnte zur Entstehung des Gefäßes als kostbares Geschenk der Strozzi an die Familie der Braut geführt haben. Folgt man dieser bisher unwidersprochenen Deutung, so gehört der Mohrenkopfpokal in die Spätzeit von Jamnitzers Wirken.<sup>1429</sup> Ebenso wie Papst auch in Zukunft kaum zu widerlegen sein wird, so genießt Ulli Arnolds Klassifizierung in die Kategorie „*figürliche Trinkgefäße*“ uneingeschränkte Gültigkeit, denn auch „*die menschliche Gestalt gehörte zum Repertoire dieser Gefäßgattung*“, in der es „*für den Mohrenkopf keine Entsprechung*“ gibt. Der fast lebensgroße Kopf bildet den Pokalkörper, sein oberer Teil den Deckel. Die Gesichtszüge des jungen Mannes, insbesondere Lippen und Nase, sowie das eng anliegende kleingekräuselte Haar lassen keinen Zweifel daran, daß ein Mohr gemeint ist. Bis zu seiner Vergrabung war er mit Ausnahme der Haarbinde schwarz gefaßt, der Mund rot, die Augen weiß mit dunklen Pupillen.<sup>1430</sup> Ohne hier, im Fall einer glücklichen und selten so exakt nachvollziehbaren Zuschreibung, von einer Synthese aus „*maniera italiana*“ und „*maniera tedesca*“ allein im Werk Christoph Jamnitzers sprechen zu müssen, kann, um auch eine Diskussion um den Manierismusbegriff in Bezug auf die Freude an der Gegensätzlichkeit zu vermeiden, doch erstens darauf hingewiesen werden, daß der Pokalfuß nicht nur „*einen beliebig anderen Buckelpokal*“ hätte tragen können, weil er, zunächst im Gegensatz zur antikisch-naturalistischen und typologisch-formalen Gestaltung der Büste, ebenfalls „*in neugotischer Manier*“ mit Buckeln getrieben worden ist; zweitens „*dient er als Postament für die dominierende*“, fast lebensgroße Büste, die allerdings „*nur mit der Spitze des stark angeschrägten Halsabschnittes aufliegt*“, wobei die zarten, die Konstruktion überspielenden Schnörkel des miniaturisierter Schaftes allein „*die optische Verbindung zwischen Fuß und Büste*“ herstellen. Das Werk als eine Plastik zu betrachten, worum es hier geht, verbietet sich nicht nur im Detail, denn der ornamentale, Federn nachahmende Kopfschmuck (farbig unterlegte Bergkristalle) bildet „*zugleich den Deckelgriff*“. Mag also „*die Dekoration der Tafel*“ die „*vornehmliche Aufgabe*“ dieser Gefäßgruppe sein, so begründet doch der profane Gebrauch als Trinkgefäß bzw. Pokal eine Konstitution, die sich erst in zweiter Linie am individuellen Besteller orientiert. Arnold kehrt dieses Verhältnis um, obwohl er andererseits von einer „*eingearbeiteten Gebrauchsfunktion*“ spricht.<sup>1431</sup>

Eine profane Gebrauchsfunktion unterscheidet beinahe jedes Gefäß von Plastiken und Skulpturen. Im Bereich der figürlichen Trinkgefäße fand Forssman das seiner Meinung nach

<sup>1429</sup> Kat. Schatz 1997, Kat. Nr. 4 (Ulli Arnold) m. Abb.

<sup>1430</sup> Ebd. S. 39f. u. Abb. 8 mit der ersten, durch Otto von Falke in der Zeitschrift Pantheon 1937 veröffentlichte Abbildung von Jamnitzers „*damals noch unversehrtem*“ Mohrenkopfpokal.

<sup>1431</sup> Ebd.

wichtigste, von den Werken selbst ausgehende Argument für einen Künstlerstatus des frühneuzeitlichen deutschen Goldschmieds, wobei er tiergestaltige Pokale als Plastiken qualifizierte, also den aufwertenden Vergleich für die gesamte Gattung versuchte, wie dies Irmscher für den einzelnen Meister tut. Er funktioniert nur, wenn man erstens über die Vielzahl angewandter Techniken, die erst die „Universalität“ eines Goldschmiedewerkes ausmachen, und zweitens, unter Berücksichtigung der Materialvielfalt, über eine berufsspezifische Differenzierung zwischen Bronzegießern, Steinbildhauern oder Goldschmieden hinwegsieht. Drittens, entsprechend schwerwiegend und generell unzulässig, ist die funktionale Reduktion von Goldschmiedewerken auf einen reinen Schauzweck, welche Betrachtungsweise die profane Objektfunktion ignoriert, die nicht nur am Anlaß einer Hochzeit und der zeremoniellen Trinkkultur der Epoche, sondern auch aufgrund der Berufszugehörigkeit des ausführenden Meisters offensichtlich ist. Bedauerlicherweise hat auch Arnold den Techniken, in denen der Mohrenkopfpokal ausgeführt worden ist, nur am Rande ein Interesse geschenkt („Silber, vergoldet, Reste farbiger Bemalung, farbig unterlegte Bergkristalle“; „bewundernswert gearbeitet aus edlen Materialien“). Nicht nur weil es die Regel ist läßt sich leicht darüber hinwegsehen, denn Arnold hat das Medium verstanden und für das Werk zugleich eine Qualifizierung geleistet, die jeden Disput über die Originalität der Gattung ausschließt und Christoph Jamnitzers Stellung innerhalb der deutschen Goldschmiedekunst zumindest impliziert:

*„In dieser Gattung gibt es für den Mohrenkopfpokal keine Entsprechung. Er hebt sich heraus als Skulptur, obwohl er als Pokal gearbeitet ist...“<sup>1432</sup>*

Ein Ausstellungsprojekt des Bayerischen Nationalmuseums, des neuen Besitzers, hat sich jüngst mit dem Mohrenkopfpokal beschäftigt und u.a. auch die „Technologie“ des Stückes behandelt<sup>1433</sup>; der Titel eines zweiten Katalogbeitrages genügt jedoch, um das freihändige Treiben für den „Büstenpokal“ nachzuweisen: „Ein Willkomm in der Form eines Mohrenkopfs von Silber getriebener Arbeit“.<sup>1434</sup> Auch wenn es innerhalb der Gruppe der figürlichen Trinkgefäße keine Entsprechung für den Mohrenkopfpokal gibt, was die Masse der Werke wie in den anderen Kunstgattungen zugunsten der originären Neuschöpfung disqualifiziert und damit insbesondere den Künstlergoldschmied vom Produzenten standardisierter Massenware, das exklusive höfische Kunstwerk vom reinen Gebrauchsgegenstand differenziert, so wird doch auch die Tragweite des „Neugotik“-Begriffs<sup>1435</sup> erst richtig deutlich, wenn man auf die typologische Ahnenreihe des Mohrenkopfpokals blickt. Dieser ist nicht

<sup>1432</sup> Ebd.

<sup>1433</sup> U. Hack/E. Roidl/J. Wagner: Der Mohrenkopfpokal Christoph Jamnitzers – Technologie – Erhaltungszustand – Konservierung, in: Kat. Mohrenkopfpokal 2002, S. 319-332.

<sup>1434</sup> Lorenz Seelig: „Ein Willkomm in der Form des Mohrenkopfs von Silber getriebener Arbeit. Der wiederentdeckte Mohrenkopfpokal Christoph Jamnitzers aus dem späten 16. Jahrhundert, in: Kat. Mohrenkopfpokal 2002, S. 19-123.

<sup>1435</sup> Der hier bedauerlicherweise nicht verfolgt werden konnte.

anderes, als ein „sprechendes Wappen“ in Form eines Trinkgefäßes. Zunächst also nichts anderes als beispielsweise der „Bobenhausensche Willkomm“, den Paulus Tullner um 1570 ebenfalls als Deckelgefäß getrieben hat:

*„Das in der Form eines Fuchses mit der gefaßten Gans gestaltete Deckelgefäß zeigt damit das Bobenhausensche Familienwappen...“<sup>1436</sup>*

Analog zur Genese der tiergestaltigen Trinkgefäße, deren Artenvielfalt sich erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und dann ausgehend von Nürnberg entfaltet, so machen die Grundlagenforschungen von Barbara Lehne und Claudia Siegel-Weiß deutlich, führt insbesondere Jamnitzers Kopfpokal typologisch auf ein traditionelles Produkt hoch- und spätmittelalterlicher deutscher Goldschmiedekunst zurück, das nach der Reformation weitgehend überflüssig geworden war und vielleicht durch Christoph Jamnitzer eine einzigartige „Neugotik“ erfahren hat. Dies machen die anthropomorphen „Bildnisreliquiare“ aus dem Zeitraum vom 11. bis zum 14. Jahrhundert deutlich, die Birgitta Falk in ihrer Aachener Dissertation von 1992 unter dem Titel „Die Entstehung und Entwicklung der metallenen Kopf-, Büsten- und Halbfigurenreliquiare im Mittelalter“ versammelt hat. Sie endet in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, weil *„die Herausbildung einer allgemeingültigen Ausprägung und somit die Entwicklung der Reliquiarform abgeschlossen“* war. Vorherrschen *„sollte von nun an bei den metallenen Exemplaren das beinahe lebensgroße, in freier Treibarbeit angefertigte Büstenreliquiar.“* Für diese Entwicklung waren zwei Prozesse ausschlaggebend. Die Herausbildung der Büste *„als gängiger Typus der Reliquiarform“* (vorher gleichberechtigt Büste, Halbfigur und Kopf), die *„beinahe immer lebensgroß und größer“* war. Zweitens die Weiterentwicklung der Herstellungstechnik, denn nach 1350 *„wurden fast nur noch frei getriebene Büsten und wesentlich seltener auch Halbfiguren angefertigt, wohingegen vorher die verschiedensten Techniken und Materialien benutzt worden waren. Auch wurde als Material zum Treiben bis auf ganz wenige Ausnahmen nur noch Silber benutzt.“<sup>1437</sup>* Die Reduktion auf den Kopf mit einem Teil des Oberkörpers war eine *„Bildfindung der römischen Kunst“<sup>1438</sup>*. Vereinzelt haben sich auch aus Silber oder Gold gearbeitete Büsten römischer Kaiser erhalten, die auch den Vorbilderkreis für den Kopfpokal über das einheimische Mittelalter hinaus auf die Antike erweitert. Sie sind *„als die direkten Vorbilder der metallenen Büsten und Köpfe des Mittelalters anzusehen.“<sup>1439</sup>* Ein römischer Büstentypus und ein mittelalterlicher Reliquartypus wurden zu einem figürlichen Büstengefäß

---

<sup>1436</sup> Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 41 (P.Dr. Bernhard Demel O.T.) m. Abb. u. Lit.

<sup>1437</sup> Falk 1991-93, S. 110; zu den Techniken und Materialien ausführlich S. 134-40; zum „Katalog der Kopf-, Büsten- und Halbfigurenreliquiare in Mittel- und Westeuropa vom 9. Jh. bis zum Beginn des 14. Jh.“ S. 140-217, zu Deutschland bes. S. 162-95.

<sup>1438</sup> Ein Beispiel von vielen ist die 18, 3 cm hohe Büste des Kaisers Licinius I., die im „Nahen Orient“ gefunden wurde (München, Prähistorische Staatssammlung); vgl. Falk 1991-93, S. 120, Anm. 241 u. Abb. 23.

<sup>1439</sup> Ebd. S. 118-21, Abb. 19-24.

geschmiedet, das selbst beide Traditionen stilistisch bewußt und plakativ in der Dualität von Fuß und Kopf synthetisiert. Eine manieristische Grosserievirtuosität und –skurilität, denn man kann den Kopf ja nicht nur allansichtig bewundern, sondern mußte aus ihm ja auch trinken.

In seinem kurzen Katalogbeitrag machte Arnold eine andere wichtige Bemerkung, die zunächst Christoph Jamnitzers lokalen Traditionsbezug und dann auch sein Künstlertum betrifft, das fest in einer Dynastie von stadtbürgerlichen Meistern und kaiserlichen Hofgoldschmieden gründet. Irmischer fragt sich also, wie der Meister, dessen möglicher Urahn, der Goldschmied Leonhard Jamnitzer, der 1450 bis 1459 im Stadtrat von Wiener Neustadt saß und Kaiser Friedrich III. 1451 auf seiner Krönungsreise begleitete<sup>1440</sup>, in der Reichsstadt Nürnberg, wo er seit 1613 auch Geschworener war<sup>1441</sup>, überhaupt hat arbeiten können? Hier ist die Antwort:

*„Christoph wurde buchstäblich in die Handwerkstradition einer seit mehreren Generationen tätigen Goldschmiedefamilie hineingeboren. In den zwanziger Jahren war sein Großvater Wenzel († 1585) aus Wien in die blühende Reichsstadt Nürnberg gekommen, dort seßhaft und schließlich berühmt geworden. Christoph hat offenbar nachhaltige Eindrücke von der universell geprägten hohen Kunst seines Vorfahren empfangen. Er setzte ihm später ein huldigendes Denkmal in einem Relief der für Kaiser Rudolf II. angefertigten Trionfi Kanne, in dem er ihn mit Raffael, Giambologna, Petrarca, Michelangelo und Dürer in eine Reihe stellte.“<sup>1442</sup>*

Irmischer hat an erster Stelle übersehen, daß die Statuette als Attribut eines Goldschmieds nicht nur in Deutschland, sondern insbesondere in Nürnberg, so alt wie die Bildgattung des Goldschmiedeportraits selbst ist. Im Gegensatz zum Material der Pan-Silene-Gruppe, das wie gesagt zur Identifikation von Abraham Jamnitzer führen kann, ist die Statuette auf dem Tisch vor Wenzel Jamnitzer wohl eindeutig kein Werk aus Bronze (Kathke), sondern, dies zeigt der Vergleich mit der Blumenvase im Hintergrund ganz deutlich, eine Figur aus Silber, die abschließend noch vergoldet werden soll. So weist der Dreizack auf den Entwurf zu seinen Füßen, auf dem die Brille liegt und auf den zugleich der linke Zeigefinger des Meisters deutet. Für den Betrachter zeigt das Blatt den Entwurf einer goldenen Statuette als „disegno esterno“ des Goldschmieds.<sup>1443</sup> Im Geiste ihres Schöpfers („disegno interno“) ist sie vollendet, obwohl der Produktionsprozeß noch nicht abgeschlossen ist. Gleiches gilt für das Modell des Enkels unter dem Stichwort „Arbeitsbildnis“ im Sinne einer gemalten Theorie des

---

<sup>1440</sup> Warnke 1986, S. 105, 292.

<sup>1441</sup> Irmischer 1999, S. 19.

<sup>1442</sup> Kat. Schatz 1997, S. 40 (Ulli Arnold) wohl nach Distelberger 1991, S. 79ff., der Irmischers Manuskript zur 1999 publizierten Monographie bereits einsehen konnte.

<sup>1443</sup> Auf die theoretischen Grundlagen seiner Praxis verweist das Buch mit Lesezeichen.



Goldschmieds. Der ältere Jamnitzer hat den Stechzirkel links von der Figur und den Eichstab rechts von ihr in der Hand, um ausgehend von ihren Maßen das Gewicht, d.h. die Menge Edelmetall zu errechnen, die zu ihrer Vergoldung oder Teilvergoldung nötig ist. Erst dann wird er sie, wie das Stilleben mit goldener Vase und silbernen Blumen in der Mauernische, zur Vollendung bringen. Dies macht die Komposition deutlich, wie sie Kathke selbst beschrieben hat; der zielgerichtete Produktionsprozeß blieb ihr als solcher verborgen:

*„Mit dem Verlauf der Stäbe (Eichstab, Speer und Zirkel) betont Neufchâtel die über die Vase zum Kopf des Portraitierten führende Bewegung, so daß die Gegenstände in ihrer Position auf die Ausrichtung der Figur bezogen sind und sie hervorheben, ohne einen zielgerichteten Handlungsverlauf anzudeuten.“*

Beeinflußt von der neuplatonischen Ontologie und Erkenntnistheorie, der aristotelischen Definition der Naturnachahmung und der künstlerischen Tätigkeit, wird Federico Zuccaro (1542-1609) sein kunstphilosophisches Traktat „Idea de' scultori, pittori e architetti“ (Turin 1607) in zwei Bücher einteilen. In ihnen geht es einmal „um die Idee, die dem Kunstwerk zugrunde liegt (disegno interno)“ und „zum anderen um die praktische Ausführung der sichtbaren Form (disegno esterno)“. Bei der Erörterung der künstlerischen Idee griff Zuccaro auf Giovanni Paolo Lomazzos (1538-1600) Schrift „Idea del Tempio della Pittura“ von 1590 zurück; zusammenfassend nach Pochat:

*„Im Intellekt Gottes liegen jene Urbilder oder Ideen beschlossen, die sich auf den verschiedenen Stufen der kosmischen und irdischen Hierarchie spiegeln.“<sup>1444</sup>*

War der Dualismus der platonischen Ontologie, bei dem das Metaphysische und das Irdische einander gegenüberstehen, schon einmal von Nikolaus von Kues angesprochen worden, so tritt er in der manieristischen Kunsttheorie, insbesondere bei Zuccaro, verstärkt auf. Dies hatte weitreichende Folgen für die spätere Entwicklung, denn „das Handwerkliche und die praktische Ausführung wurden auf Kosten der Idee und des geistigen Entwurfs“ nun mehr und mehr herabgewürdigt. Schon bei Vasari ist bekanntlich ein doppeldeutiger „disegno“-Begriff zu attestieren. Die Zeichnung, im weiteren Wortsinn der Entwurf, „dient als Ausdruck der Vorstellung des Künstlers, entspricht zugleich aber auch dem allgemeinen Urteil oder Prinzip, das sich wie die Form oder Idee hinter dem sichtbaren Ding verbirgt.“<sup>1445</sup> Das seit dem 14. Jahrhundert in den kunsttheoretischen Schriften stets an erster Stelle erscheinende Prinzip der Naturnachahmung wurde anhand der Rosenromanillustrationen für die Schmiedekunst besprochen; dort ist auch das freihändige Treiben zu sehen, das sich in den autonomen französischen Plastiken oder den freihändig getriebenen Kopf- und Büstenreliquiaren eben seit dem 13. Jahrhundert verfolgen läßt. In Giorgio Vasaris (1511-74)

---

<sup>1444</sup> Pochat 1986, S. 298-305 weiterführend zu Lomazzo und Zuccaro.

<sup>1445</sup> Ebd. S. 303.

„Le vite de' piu eccellenti Pittori Scultori ed Architettori“ (Florenz 1550) wurde der Grad der Naturnachahmung als Bewertungsmaßstab der historisch-kritischen Kunstbetrachtung eingesetzt:

*„Der Künstler ist mit einem Magier zu vergleichen, der seinen Figuren Leben einhaucht. Das Prinzip der Selektion wird bei Vasari sowohl auf das Vorbild der Natur als auch auf allgemein anerkannte, qualitativ hochstehende Kunstwerke angewandt. Der Künstler folgt einer allgemeinen Vorstellung oder Idee (Vasari gebraucht hierbei den Begriff disegno), die er mit Hilfe seines Intellekts und seines technischen Vermögens zu verwirklichen versucht. Dieses geistige Bild sollte nicht im Sinn göttlicher Eingebung verstanden werden, wie es die Neuplatoniker taten, sondern eher als ein Entwurf, der aus dem Studium der Natur und der Prägungskraft paradigmatischer Kunstwerke erwächst. Nicht der abstrakte Begriff der Schönheit, sondern künstlerische Gestaltungskraft und Traditionsbewußtsein bilden den Kern der Begriffe idea und disegno bei Vasari (siehe Panofsky, Idea 1960, 36).“<sup>1446</sup>*

Was den Topos vom Künstler als Magier betrifft, der sein Werk beleben kann, so reicht für den älteren Jamnitzer ein Hinweis auf die neben dem Kopf platzierten Pflanzen, die, so der Biograph Neudörfer, „*ein Anblasen wehig macht*.“<sup>1447</sup> Hinsichtlich des mittelalterlichen „Musterbuchdenkens“ zweitrangiger italienischer Künstler, welches Irmscher im Hinblick auf das Prinzip der Vorlagenverarbeitung bei Christoph Jamnitzer zugleich als kunsttheoretischen Leitbegriff der „imitatio“ herausgehoben hat, wird die Abwertung von gleicher Seite widerlegt, wenn das „modello“ des Goldschmieds „*seit Michelangelo über Sansovino, Cellini etc. bis hin zu Johann Gregor van der Schardt in einer längeren Tradition*.“<sup>1448</sup> steht. Auf einen originären eigenen Entwurf kann sich der Goldschmied Christoph Jamnitzer also gar nicht berufen, sondern auf seine Fähigkeit dieser paradigmatischen Inventio eine eigene und neue körperliche Form geben zu können. Neben der Wachsfigur liegen Hammer und Punzen, also Werkzeuge bereit, die an erster Stelle wohl auf einen praxis- und berufsbezogenen Kunstbegriff hindeuten. Entsprechend definierte Cellini, den notwendigen Gebrauch eines Hammers voraussetzend: „*Minuteriearbeit nennt man die Kunst des Arbeitens mit dem Punzen*...“

Zur Bacchusfigur auf dem Portrait hat sich ein unbezeichneter Entwurf erhalten (Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung). Auf einem abgetreppten runden Sockel steht die nackte, lendengeschürzte Figur vor einem Baumstamm. In der erhobenen Linken hält und drückt sie eine Traube, deren Saft eine flache Fußschale in der rechten Hand auffängt.

<sup>1446</sup> Ebd. S. 272-279 weiterführend zu Vasari.

<sup>1447</sup> Kathke 1997, S. 87 nach Steingräber 1966, S. 28f.

<sup>1448</sup> Irmscher 1988, S. 3065.

Über dem Kopf des Weingottes breitet sich das Astwerk des Baumes aus, das zum Gefäß überleitet:

*„Die Skizze zeigt Sockel und Schaft für ein Gefäß – eine Schale oder einen Pokal. Ein sehr verwandt gestalteter und sich bewogender (!) Bacchus findet sich als Wachsmoell auf dem Bildnis des Goldschmiedes in Nürnberg. Es ist nicht überliefert, ob Jamnitzer ein solches Gefäß mit Bacchus ausgeführt hat. Das Gemälde ist 1597 entstanden, Skizze und Moell mögen wenige Jahre zuvor in Arbeit gewesen sein.“<sup>1449</sup>*

Was Erik Forssman zum Wohl der ganzen Gattung versucht, hat Irmischer für einen einzigen Meister behauptet, der mit seinem Großvater einen Goldschmied auf die Höhe von Michelangelo gesetzt hat, welcher, als große Ausnahme und im Gegensatz zu Leonardo oder Raffael, niemals eine handwerkliche Ausbildung gemacht hat, immer ein schöngestiger „Höfling“ geblieben und nie Mitglied einer Gilde gewesen ist. Die erstmals von Petrarca formulierte, auf die Antike rekurrierende nachmittelalterliche Vorstellung „der Überwindung des nur noch physischen Todes durch den Nachruhm“, in Nürnberg etwa begründet mit Hans Burgkmairs „Sterbeblatt“ des Conrad Celtis, das der Humanist im Entstehungsjahr 1507 selbst verschickt hat, ist das Thema des „Triumphus Fame“, der sich als Relief auf einer der breiteren, seitlichen Buckelschalen des Trionfikannencorpus befindet (**Abb. 356b**).<sup>1450</sup> Der Kreis der Gestalten wurde durch „capitoli“ in drei Gruppen unterteilt, von denen die ersten beiden diejenigen sind, „die durch krieges kunst vnd Ritterschafft oder durch frieden löblichen rhum vnnd nammen erlanget Haben“. Der dritte „capitolo“ erwähnt „die Gelehrten/ welche durch dz Ingenium des verstands/ vnd lehre ewiges lob“ errungen haben:

*„Fama fundiert auf arma und litterae, Schwert und Bildung, vita activa und vita contemplativa; beide Gruppen sind Hauptthemen des Reliefs.“<sup>1451</sup>*

Rechter Hand („da man destra“) des von Elefanten gezogenen Triumphwagens der Fama, Vorlage ist auch hier ein Holzschnitt von Federmann (Irmischer 1999, S. 91, Abb. 48: „Figur des Geruchds, anonymer Holzschnitt, aus: Federmann, Petrarca 1578) schreiten die Vertreter der Waffen oder des „thatlich leben“; links („da man manca“) die Vertreter des Geistes oder das „bedenckliche Leben“. Hinter den beiden Elefanten steht ein Mann mit Banner, auf dem sich folgende Bildsymbole befinden: ein Augenpaar und ein Mund, angeordnet wie ein Gesicht, rechts ein Ohr und zwei übereinander gekreuzte Schreibfedern als Symbole der „Sinnesorgane und Gegenstände, mit denen der Ruhm wahrnehmbar wird oder die ihn herbeiführen.“ Eine „Hierarchie der Sinne“ kommt allerdings „nicht zum

<sup>1449</sup> Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 26 m. Abb. u. Lit.

<sup>1450</sup> Irmischer 1999, S. 151-61. Zum „Epitaph des Konrad Celtis“ vgl. Kat. Hans Burgkmair 1973, Kat. Nr. 19 m. Abb. u. Lit. sowie zur geistesgeschichtlichen Bedeutung Panofsky 1964, S. 76.

<sup>1451</sup> Die folgenden Ausführungen nach Irmischer 1999, S. 151-156.

*Ausdruck, wie sich auch die hieroglyphenartige Abfolge der Symbole nicht als sinnstiftende Sequenz lesen läßt.*“ Dem nackten Fahnenträger schließen sich (**Abb. 356c**), nahezu in isokephaler Reihung, folgende neun Vertreter der Künste in 8-10 mm hohen Portraitzköpfen an: Raffael (1483-1520), der Kardinal, Poet und Literaturtheoretiker Pietro Bembo (1470-1547), Giambologna (1529-1608), Petrarca (1304-1374), Michelangelo (1475-1564), Dürer (1471-1528), nach dem Vorbild der Bildnismedaille von Hans Schwarz aus dem Jahre 1520 (Umschrift: „Albertvs Dvrer Pictoris Germanicvs“), der gebürtige Kölner Hans von Aachen (1551/ 52-1612) oder der Antwerpener Bartholomäus Spranger (1546-1611), der Goldschmied Wenzel Jamnitzer und Johann Neudörfer. (S. 154f. ) Nach der Identifikation der Dargestellten stellte sich *„die Frage nach der Struktur ihrer Auswahl“*. Es sind neun männliche Personen ohne nachweisbare zahlensymbolische Bezüge, *„obschon eine Anspielung auf die neun Musen nicht abwegig wäre.“* Mit Ausnahme Petrarcas gehören alle Gestalten hinsichtlich der Zeit ihrer künstlerischen Aktivität dem 16. Jahrhundert an. Unter geographischen Gesichtspunkten sind es vier Italiener (Petrarca, Bembo, Raffael, Michelangelo), zwei westeuropäische (Giambologna, von Aachen) und drei Nürnberger Künstler (Dürer, Jamnitzer, Neudörfer). *„Ihren Ruhm“*, so weiter Irmischer, *„begründete in zwei Fällen die Poesie (Petrarca, Bembo), in weiteren zwei Fällen die Bildhauerei (Michelangelo, Giambologna), in drei Fällen die Malerei (Raffael, Dürer, von Aachen) sowie in je einem Fall die 'Goldschmiedekunst' (Jamnitzer) und die Schreib- und Rechenkunst (Neudörfer).“* Ist es notwendig und überhaupt zulässig, einen „Paragonestreit“ an diesem Relief zu entfachen, welchen *„pictura für sich, gefolgt von der sculptura und der poesia“* entscheidet. Irmischers *„Statistik legitimiert sich bereits angesichts der Tatsache, daß weder bei Petrarca noch in Trionfi-Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts bildende Künstler zu denjenigen zählen, die erwähnenswert sind; erst im Trionfi-Lavabo Jamniters gehören sie zu den uomini illustri!“*<sup>1452</sup> Nach den Interpretationsmodellen, die von den Spezialisten der gemalten Kunstgeschichte für den Maler verfolgt werden, würde die Gleichsetzung von Goldschmied und Dichter einen artes-liberales-Status für Wenzel Jamnitzer belegen. Auf der Trionfi-Kanne ist Nürnberg, wo der Enkel angeblich nur beschränkt künstlerisch arbeiten konnte, durch Dürer mit Malerei, Jamnitzer mit Goldschmiedekunst und Neudörfer als Schreib- und Rechenmeister allein dreimal vertreten. Es ist müßig, *„noch weiter darüber zu spekulieren, welche Werke dieser Künstler dem Programminventor des Lavabos vor Augen geschwebt haben“*, aber auffällig am „uomini illustri-Zyklus“ ist doch nicht nur der „starke Nürnberg-Bezug. Jamnitzer zeigt hier jedoch *‘dieselben/ welche in dem bedencklichen leben lob vn rhum erlanget haben/ welches in den studijs der freien künsten vnnd vbung der Lehre gelegen‘*. Wieso weist dann andererseits die *„Hereinnahme solcher Gestalten wie Wenzel Jamnitzer und Neudörfer, die eher den mechanischen und mathematischen Künsten*

---

<sup>1452</sup> Ebd. S. 154.

*zuzuordnen sind, in den Kreis der uomini illustri“ auf ein „nachgerade ‘modernes’ Denken hin“? Weil sich die „Fundierung der drei bildenden Künste Architektur, Malerei und Plastik auf Rhetorik und Perspektive“ als „Stufe vom Handwerk zu den freien Künsten“ bei Christoph Jamnitzer nicht ablesen läßt? Durch zwei kompositorische Kunstgriffe, die Figur überragt die isokephale Anordnung und das Blasinstrument der Ruhmespersonifikation weist auf ihr Haupt, wird der Repräsentant der kaiserlichen Prager Hofmaler (Aachen oder Spranger) herausgehoben, der rechts auf Dürer folgt und Christophs Großvater voransteht. Mit der Heraushebung „könnte gemeint sein, daß die Prager Hofkunst alle anderen künstlerischen Aktivitäten qualitativ noch übertreffe – Prag als die Städte Florenz, Rom und Nürnberg noch überragender novus Parnassus. Weiters könnte die Heraushebung auf eine persönliche Wertschätzung des Bestellers des Lavabos für Hans von Aachen (oder Spranger) abzielen, weniger wohl auf eine Hierarchie innerhalb des Kreises der Prager Hofkünstler. Und drittens könnte die Hervorhebung auch auf den Status der Prager Hofkünstler anspielen, den sie unter Rudolf II. erreicht hatten. Nicht nur waren sie als Hofkünstler vom Gildenzwang befreit (Hoffreiheit), Rudolf erhob sie auch zu Höflingen; Spranger und von Aachen wurden bereits 1595 nobilitiert. Gleichzeitig wurde das Wappen der anderen Maler in Prag ‘verbessert’: Befreit vom Handwerkerstatus einer Gilde, bildeten sie nun eine Bruderschaft. Die Malerei am Prager Hof zählte nun auch de iure zu den artes liberales – ein Vorgang, der in einigen Kunstwerken allegorisch überhöht wurde.“<sup>1453</sup>*

Die Organisation in einem Zunftverband, die unter anderem und immer wieder für den Niedergang der Nürnberger Goldschmiedekunst verantwortlich gemacht wird, obwohl sie andererseits den Aufstieg Augsburgs nicht behinderte, gilt auch für jene Meister, deren Profession heute zu den „Hochkünsten“ gezählt wird. Deshalb konnte Goethe die Bindung an den Zunftverband nicht als Kriterium für den Halbkunststatus frühneuzeitlicher Goldschmiedekunst verwenden. Sein Hauptvorwurf ist die Nachahmung anderer Ideen, vorzugsweise der Malerei, an der bis heute mit Vorliebe der frühneuzeitliche Aufstieg der bildenden Künste zu den artes liberales anhand der Lukas-, Apelles-, Planetenkinderbilder-, Götter- und Selbstdarstellungsikonographie und -allegorie exemplifiziert wird, ohne dezidiert nach der Beziehung zu den anderen zeitgenössischen Künsten bzw. deren Stellenwert zu fragen. In Nürnberg setzte der Rat, seit 1490 durch die Aufsichtsbehörde des Rugamts kontrolliert, den Status der einzelnen Gewerbe fest, deren unterschiedliche Organisationsformen sich zwischen den Extremen „freie Kunst“ und „geschworenes Handwerk“ bewegten, womit einerseits Tätigkeiten gemeint waren, „die ohne Beschränkung jedem offenstanden und deren Ausübende im Prinzip nur den allgemein geltenden Gesetzen unterworfen waren“, und andererseits Berufe bezeichnet wurden, „die nur Personen

<sup>1453</sup> Ebd. S. 153-156 u. weiterführend Anm. 114-116 m. Lit. u. Nachweisen.

*selbständig betreiben durften, die als Meister ihre Qualifikation nachgewiesen hatten“* und die eigene Handwerksordnungen besaßen, in denen die Organisation des Werkstattbetriebes geregelt war. Die Goldschmiede waren seit 1381 ein geschworenes Handwerk. Unter dem Oberbegriff „Goldschmiede“ wurden *„zwei, später drei selbständige Berufsbilder“* zusammengefaßt. Die Unterscheidung zwischen Goldarbeitern und Silberarbeitern *„scheint bis ins beginnende 17. Jahrhundert auch in der Praxis weitgehend gültig gewesen zu sein“*, wogegen sich im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts viele Goldschmiede schon als „Gold- und Silberarbeiter“ bezeichnen. 1578 wurden die Drahtarbeiter in das Goldschmiedehandwerk inkorporiert. Das Amt des „Ratsfreundes“ konnte nur ein Silberarbeiter innehaben, denn sie waren es, verantwortlich für die vergoldeten Gebrauchs- und Prachtgefäße, nicht für Schmuck, die vorwiegend *„mit dem Hammer“* arbeiteten und zwischen *„1500-1700 stets ein bedeutendes Übergewicht“* gegenüber den „Juwelieren“ (Goldarbeiter) und den „gulden Trodt- oder Parisianer-Arbeiter“ (Drahtarbeiter) besaßen. Im Gegensatz zu den anderen geschworenen Handwerken hatten die Nürnberger Goldschmiede, so überliefert ein Erlaß des kleineren Rats, des eigentlichen Souveräns von 1572, die *„straf bei sich“*, waren also der *„ordentlichen rug nit unterworfen“*.<sup>1454</sup> Da es zwischen den beiden Stufen der „freien Kunst“ und einer am Stadtreghment beteiligten „Zunft“ schon im Mittelalter *„die mannigfachsten Zwischenformen“* gab, *„und mancher Genossenschaftsverband der Maler stellte eine derartige Zwischenform dar“*, ist mit Konrad Gatz zunächst vorzuschicken, daß „freie Kunst“ im Mittelalter *„gewöhnlich diejenige gewerblich-handwerkliche Tätigkeit bezeichnet, die ohne jede einschränkende Zunft- und Gewerbeordnung in der Stadt ausgeübt“*<sup>1455</sup> werden konnte:

*„Wir kennen (...) größere Städte, in denen das Malerhandwerk immer 'Freie Kunst' blieb, weil die Stadtregierung Wert darauf legte, daß gerade diesem Handwerk immer neues Blut zuströmte und seine schöpferische Leistungsfähigkeit erhalten blieb.“*

*„Das markanteste Beispiel dieser Art“*, so Gatz weiter, *„gibt wohl Nürnberg“* ab. Nachdem sie sich seit 1465 in wiederholten Eingaben darum bemüht hatten, gelang es den Malern erst 1595 eine Ordnung zu erhalten, *„die ihre Stellung aber sozial dann doch recht wenig über die einer 'Freien Kunst' hinaushob.“*<sup>1456</sup> Weil das Malerhandwerk damit noch keine Zunft bildete, gab es kein „Meister“-, sondern nur ein „Probierstück“. <sup>1457</sup> Ohne grundlegende kunsthistorische Diskussionen bezüglich der Verhältnisse in Florenz, Rom, Gent, Brügge, Antwerpen, Amsterdam oder Paris im Zeitraum zwischen 1300 und 1650 führen zu wollen, sei für den geographischen Rahmen der deutschen Goldschmiedekunst im fraglichen

<sup>1454</sup> Schürer 1985, S. 71f.

<sup>1455</sup> Gatz 1936, S. 84f.

<sup>1456</sup> Ebd. S. 86.

Zeitraum doch darauf hingewiesen, daß von den Malergilden 1410 in Wien, 1448 in München, um 1480 in Konstanz, 1497 in Lüneburg, 1497 in Flensburg, 1516 in Straßburg, 1577 in Leipzig, 1596 in Nürnberg (Probierstück) sowie im Verlauf des 16. Jahrhunderts außerdem in Münster und Memmingen ebenfalls Meisterstücke vorgeschrieben worden sind, was trotz eines lebhaften Interesses an „Malerei als Thema der Malerei“ unabhängig von der ikonographischen Offensichtlichkeit der „Lukasmadonnen“ bis um 1600 im Überschwang eines Aufstiegs leicht übersehen wird. So waren um 1410 in Hamburg und 1490 in Krakau nicht nur ein Kruzifix („*Cruce*“ bzw. „*Crucifixio*“) und ein Hl. Georg zu Pferde („*sunte Juriane up eenem perde*“ bzw. „*Sant Jorgen auff dem rosse*“), sondern auch „*een Marienbild*“ bzw. „*Ein marien bild mit einem kyndel*“ vorgeschrieben. Außer einer „*Froniken*“ (Schweißstuch) wurden in 1536 in Riga ebenfalls „*Ein reitender St. Jürgen*“ und „*Ein sitzendes Marienbild*“ gefordert, was in Straßburg nicht reglementiert war: „*Marienbild von oelyfarben mit eym kindlin, sitzende oder stande*“.<sup>1458</sup> Auf einem berühmten und diesbezüglich gern genannten Stich, den Egidius Sadeler um 1598 nach einem Gemälde Hans von Aachens ausgeführt hat, wird der Malerei der Status einer freien Kunst bescheinigt: „Minerva führt die Malerei zu den freien Künsten“ (**Abb. 204**).<sup>1459</sup> Weiterhin benötigt die Malerei die göttliche Hilfe Minervas, deren Patronat schon Vasari nicht nur der Akademie, sondern, und nur für sie in dieser ikonographische Tradition (**Abb. 115**), insbesondere der Schmiedekunst bescheinigt hat (**Abb. 189**). Eine eigenhändige Zeichnung zeigt Christoph Jamnitzer nicht als Merkurkind wie seinen Großvater (**Abb. 270**), sondern als „Minervakind“ (**Abb. 357**).<sup>1460</sup> Für Irmscher selbst, der den Goldschmied zugleich auf den Plastiker reduziert, manifestiert sich „*Jamnitzers Selbstverständnis als eines alle Techniken beherrschenden und universal gebildeten Künstlers*“ wie gesagt in dieser „*von seiner Hand gezeichneten Künstlerallegorie (London, Victoria and Albert Museum). Eine das Joch der zünftischen Unfreiheit abstreifende männliche Gestalt empfängt die Werkzeuge des Künstlers aus der Hand der Minerva, der Göttin des Wissens und der Weisheit. Erst die perfekte Beherrschung aller Techniken im Zusammenhang mit umfassender Bildung und Kenntnis der Kunsttheorie ermöglicht den universalen Künstler, den virtuoso, als den Christoph Jamnitzer sich zweifelsohne sah.*“<sup>1461</sup>

<sup>1457</sup> Ebd. S. 160: „...von figuren, bildern, landschaften, oder worin ainer am pesten geubet, machen und in ordentlicher schau besichtigen lassen“. Der Prüfling mußte auch schwören, daß er die Farben selbst zubereitet hat.

<sup>1458</sup> Ebd. S. 158f.

<sup>1459</sup> Asemissen/Schweikhart 1994, S. 32 u. Abb. 7.

<sup>1460</sup> Zu Goldschmiedezeichnungen z. B. Hayward 1976, Nr. 7-242; Angerer 1985; Kat. Jamnitzer 1985, Kat. Nr. 286-336 (Handzeichnungen).

<sup>1461</sup> Irmscher 1999, S. 23 schließt mit dem Zitat den ersten Abschnitt und wendet sich dem Trionfi-Lavabo zu.

Christoph Jamnitzer, der universale artes-liberales-Plastiker, hat das Stammbuchblatt, das zwischen 1590 und 1610 datiert wird, in zwei Zeilen am oberen linken Bildrand direkt neben dem Kopf Minervas jedoch als Goldschmied signiert:

*„Cristoforo Jamnitzer orofici da norimberg“.*<sup>1462</sup>

---

<sup>1462</sup> Zur Zeichnung Angerer 1985, S. 136 m. Abb.; Kat. Mohrenkopfpokal 2002, S. 217f. (Kat. Nr. 17: „Minerva beschenkt einen Künstler“).



## Schluß – Kunst oder Halbkunst ?

Alfred Walz wies jüngst darauf hin, daß das „Kunsth Handwerk“ als kunsthistorischer Begriff heute als *„Negativum der drei Hauptbereiche der Bildenden Kunst“* definiert wird. Die Gattungsunterschiede werden *„hauptsächlich als Qualitätskriterien aufgefaßt, die einen objektiven, hierarchischen Wertekanon für die bedeutungsmäßige Einstufung von Kunstwerken voraussetzen“*, obwohl *„die auf dem Wertekanon beruhenden Definitionen nicht mit der Geschichte der Bildenden Kunst in Einklang zu bringen“* sind, *„die in ihrer horizontalen wie auch vertikalen Dimension die unterschiedlichsten Bedeutungs- und Wertmaßstäbe für die verschiedenen Künste erkennen läßt. In ihrem Bemühen um eine historisch korrekte Darstellung der kunstgeschichtlich relevanten Abläufe und Zusammenhänge hat das Fach Kunstgeschichte selbst Beurteilungs- und Ordnungskriterien eingeführt, die den gängigen, größtenteils auf Konventionen beruhenden Definitionen des Kunsthandwerks widersprechen. So wird z.B. in der mittelalterlichen Kunstgeschichte nicht so sehr zwischen den drei Hauptbereichen der Bildenden Kunst und dem Kunsth Handwerk unterschieden, da eine solche Trennung allein schon mit dem jeweiligen gesellschaftlichen Rang der unterschiedlichen künstlerischen Berufe nicht in Einklang zu bringen ist. Als ein weiteres Beispiel sind die Künstler am Hof Kaiser Rudolfs II. in Prag zu nennen, deren jeweilige Bedeutung in der aktuellen Spezialforschung zu Recht nicht von ihrem künstlerischen Fachgebiet abhängig gemacht wird. So findet z. B. der Zeichner und Goldschmied Paulus van Vianen (um 1570-1613) ähnliche Beachtung wie der Maler Bartholomäus Spranger (1546-1611) oder der Uhrmacher und Instrumentenbauer Jost Bürgi (1552-1632).“*<sup>1463</sup>

Jeder, der die Goldschmiedekunst vor 1600 als Halbkunst bezeichnen möchte, steht vor folgenden grundsätzlichen Problemen. Er/Sie müssen nachweisen, daß ein System der Künste nicht nur im Kopf einiger Schreiberlinge oder Maler existierte, in dem das Kunsth Handwerk oder die Goldschmiedekunst nachrangig zu Architektur, Plastik und Malerei im Sinne eines Gegensatzes zwischen *artes mechanicae* und *artes liberales* aufgefaßt wurde; zudem steht doch wohl ganz grundlegend der Nachweis aus, ob selbst ernannte Vertreter der wissenschaftlichen Fachdisziplinen von den studierten Gelehrten in der Breite jemals als Angehörige ihres Standes angesehen worden sind. Schon allein der Blick auf die einschlägige Literatur zur akademischen Emanzipation von Architekten, Plastikern und Malern, zur Geschichte des Systems der Schönen Künste und zur frühneuzeitlichen Künstlergeschichte macht Schwierigkeiten offensichtlich, die jede detaillierte Verteidigung der führenden Künstlergoldschmiede, ihrer Arbeitsweise oder ihrer Werke überflüssig macht.

---

<sup>1463</sup> Walz 2000, S. 186.

Der eigene Beruf ist für die meisten Baumeister, Bildhauer und Maler meistens „ein Handwerk“ geblieben und nur durch „den besseren eine Kunst“ geworden. Der Begriff „Kunst“ behielt im Mittelalter dieselbe umfassende Bedeutung, die er bereits in der Antike gehabt hat; er trat auch mit derselben Nebenbedeutung auf, nämlich daß Kunst gelehrt und gelernt werden kann. Der im Mittelalter geprägte Begriff „artista“ bezeichnete einen Handwerker oder einen Studenten der freien Künste. Für Thomas von Aquin waren das Handwerk des Schuhmachers, die Kochkunst und die Kunst des Jongleurs, die Grammatik und die Arithmetik nicht weniger und in keinem anderen Sinne „artes“, als die Malerei und Bildhauerei, die Dichtkunst und die Musik, die *„niemals als geschlossene Gruppe auftraten und nicht einmal als nachahmende Künste“* zusammengefaßt worden sind. Zunächst ist vorauszusetzen, *„daß erst das 18. Jahrhundert theoretische Schriften hervorgebracht hat, in der die verschiedenen Künste miteinander verglichen und auf der Grundlage gemeinsamer Prinzipien diskutiert wurden, während bis zu dieser Zeit Abhandlungen über Poetik und Rhetorik, über Malerei und Architektur und über Musik völlig unterschiedliche Zweige der Literatur darstellten und sich in erster Linie mehr mit technischen Vorschriften als mit allgemeinen Ideen beschäftigten. Schließlich haben zumindest einige Gelehrte darauf hingewiesen, daß der Begriff ‚Kunst‘ in seinem modernen Sinn und der damit verwandte Begriff der ‚schönen Künste‘ aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem 18. Jahrhundert stammt.“*<sup>1464</sup> Gleiches gilt für die maßgebenden Begriffe der modernen Ästhetik: Geschmack und Empfinden, Genie, Originalität und schöpferische Phantasie:

*„Obwohl die Begriffe ‚Kunst‘ oder ‚schöne Künste‘ oft mit den bildenden Künsten allein gleichgesetzt werden, werden sie allgemein auch in einem weiteren Sinne verstanden. In diesem weiteren Sinne umfaßt der Begriff ‚Kunst‘ vor allem die fünf maßgebenden Künste der Malerei, Bildhauerei, Architektur, Musik und Poesie. Diese fünf bilden den festen Kern des modernen Systems der Künste, über den sich alle Schriftsteller und Denker einig zu sein scheinen. Manchmal werden diesem Schema, je nach den unterschiedlichen Ansichten und Interessen der betreffenden Autoren, auch andere Künste hinzugefügt, jedoch mit weniger Regelmäßigkeit: Gartenbau, Graphik und Kunstgewerbe, Tanz und Theater, manchmal die Oper und schließlich Redekunst und Prosaliteratur. Die grundlegende Vorstellung, daß die fünf ‚maßgebenden Künste‘ einen eigenständigen Bereich darstellen, der durch gemeinsame Charakteristika vom Handwerk, den Wissenschaften und anderen menschlichen Tätigkeiten deutlich unterschieden ist, wird von den meisten Autoren über Ästhetik von Kant bis zum heutigen Tag als selbstverständlich vorausgesetzt.“*

Im folgenden konnte Paul Oskar Kristeller aufzeigen, *„daß dieses System der fünf maßgebenden Künste, das der gesamten modernen Ästhetik“* und, beschränkt auf die drei

---

<sup>1464</sup> Kristeller 1976, S. 174 u. 164f.

bildenden Künste Vasaris, der gesamten modernen Kunstgeschichte „zugrundeliegt und uns allen so vertraut ist, erst in verhältnismäßig moderner Zeit entstanden ist und erst im 18. Jahrhundert seine endgültige Form annahm, obgleich es viele Momente enthält, die auf das Denken des Altertums, des Mittelalters und der Renaissance zurückgehen.“ Am Ende der Abhandlung ist zu lesen:

*„Die Zweige der Kunst unterliegen alle einem Auf und Ab, ja sie erleben sogar Geburt und Tod, und die Unterscheidung zwischen ‚großen‘ Künsten und ihren Untereinheiten ist willkürlich und Gegenstand der Veränderung.“<sup>1465</sup>*

Ebenso wie es „kein mittelalterliches Schema oder System der Schönen Künste gab“, wurde auch in der Renaissance „kein System der Schönen Künste oder eine umfassende Theorie der Ästhetik formuliert.“ Typisch für die Renaissance ist jedoch der Aufstieg der Malerei und der „anderen“ bildenden Künste, der in Italien mit Cimabue und Giotto begann und im 16. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichte. Seit Ende des 14. Jahrhunderts und das ganze 15. und 16. Jahrhundert wird in den Schriften der Künstler und der mit den bildenden Künsten sympathisierenden Autoren wiederholt der Anspruch erhoben, daß die Malerei und die anderen bildenden Künste als freie und nicht mechanische Künste betrachtet werden sollten. Die antiken Denker lieferten einen Beitrag durch den Vergleich zwischen Dichtkunst und Malerei und durch die Theorie der Nachahmung. Das Bestreben der Malerei, am traditionellen Ansehen der Literatur teilzuhaben, ist dafür verantwortlich, daß im 16. Jahrhundert „zum ersten Mal“ in den Malereitraktaten eine Vorstellung von der Parallele zwischen Malerei und Dichtkunst hervortritt, deren Grundlage unter anderem die Umkehrung der Formel „Ut pictura poesis“ des Horaz bildete:

*„Die zunehmenden gesellschaftlichen und kulturellen Ansprüche der bildenden Künste führten im 16. Jahrhundert in Italien zu einer bedeutenden neuen Entwicklung, zu der es in den anderen europäischen Ländern erst etwas später kam: die drei bildenden Künste Malerei, Bildhauerei und Architektur wurden zum ersten Mal klar von den handwerklichen Tätigkeiten getrennt, mit denen sie in der vorausgegangenen Zeit verbunden worden waren. Der Begriff *Arti del disegno*, auf den sich wahrscheinlich die ‚Beaux Arts‘ stützen, wurde von Vasari geprägt, der ihn als Oberbegriff für seine berühmte Biographiensammlung benutzte. Diese veränderte Theorie fand 1563 ihren objektiven Ausdruck, als in Florenz – ebenfalls durch den persönlichen Einfluß Vasaris – die Maler, Bildhauer und Architekten ihre früher bestehenden Beziehungen zu den Zünften der Handwerker lösten und eine Akademie der Kunst (*Accademia del Disegno*)*

---

<sup>1465</sup> Ebd. S. 165 u. 205.

*gründeten, die erste ihrer Art, die für spätere ähnliche Einrichtungen in Italien und anderen Ländern als Vorbild diente.“<sup>1466</sup>*

Nikolaus Pevsner erkannte, daß ein neues Konzept „von der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft (...) notwendigerweise auch ein neues Konzept der Kunsterziehung“ erforderlich machte, „denn bis zur Zeit Michelangelos galten unwandelbar die Methoden des Mittelalters“, wogegen nun die „Kunst vom Handwerk getrennt werden“ sollte und dem Maler, unter anderem nach Leonardo, „zunächst Wissen, dann erst Geschicklichkeit“ beizubringen waren (entsprechend dankt Ghiberti seinen Eltern, die ihn zunächst in den „einschlägigen Fächern“ unterrichten ließen, bevor er Goldschmied wurde). Aus der neuen Auffassung des Künstlers „folgt natürlich ein anders gearteter Anspruch an das Publikum.“<sup>1467</sup> Hier liegt der Grundstein für das Interesse des „Dilettanten“ an den „verschiedenen Künsten, das dazu tendierte, sie mehr vom Standpunkt des Lesers, Betrachters oder Zuhörers als des Künstlers auf ihre Einheit hin zu untersuchen.“<sup>1468</sup> Die Tradition des Dilettantismus tritt nach allgemeiner Anschauung erstmals in Castigliones Cortigiano durchschlagend in Erscheinung. Die Praxis wie die Würdigung der Dichtkunst, Musik und Malerei werden als für den Höfling, den Gentleman oder Fürsten angemessene Beschäftigungen in einer Gruppe zusammengefaßt, die allerdings nicht vom Fechten und Reiten, dem Sammeln von Münzen oder Medaillen getrennt ist.<sup>1469</sup> Für die Jahre zwischen 1530 und 1540 wurde eine „erste wichtige Zäsur in der allgemeinen Geschichte der Akademien“ festgestellt:

*„Die Akademie als unorganisierte Gruppe wurde in einen nach festen Regeln geleiteten Zusammenschluß (Rozzi Siena 1531) und kurz danach in eine staatliche Institution umgewandelt (Fiorentina Florenz 1541).<sup>1470</sup> Kaum zwanzig Jahre später und gegen zehn Jahre nach der zweiten Bandinelli-„Akademie“ (Abb. 135) vollzog sich der gleiche Wandel in der Geschichte der Kunstakademien. Dies war, wie man mit Sicherheit sagen kann, fast ausschließlich das Werk eines einzigen Mannes: Giorgio Vasari. Die auf seine Anregung hin von Cosimo de Medici (Abb. 189)<sup>1471</sup>, dem Gründer der Accademia Fiorentina errichtete Accademia del Disegno unterscheidet sich im selben*

<sup>1466</sup> Der frühe italienische Humanismus verlieh dem alten Trivium einen neuen Namen: „Studia humanitatis“. Zur traditionellen Grammatik und Rhetorik kamen Geschichte, Griechisch, Moralphilosophie und Dichtkunst hinzu; letztere wurde, einst „Anhängsel“ von Grammatik und Rhetorik, zum wichtigsten Glied der ganzen Gruppe; zusammenfassend nach Kristeller 1976, S. 175-178.

<sup>1467</sup> Pevsner 1986, S. 49ff. zu den „ersten Spuren eines gesellschaftlich neuen Systems der Kunsterziehung“ im Florenz der Mediceer, wo zuerst die platonischen und dann die frühen Sprachakademien blühten; d.h. zunächst zu Lorenzo il Magnifico's kleiner und zwangloser „Schule für Lernbeflissene in Malerei und Bildhauerei“ in seinem Garten an der Piazza S. Marco.

<sup>1468</sup> Kristeller 1976, S. 203.

<sup>1469</sup> Ebd. S. 180.

<sup>1470</sup> Ebd. S. 175: Am Anfang des 16. Jahrhunderts waren es die verschiedenen Zweige der lateinischen und volkssprachlichen Dichtung und Literatur, die das Hauptanliegen der zahlreichen „Akademien“ darstellten, die während dieser Zeit in Italien gegründet wurden.

<sup>1471</sup> Auf dem Akademiemodell Vasaris steht Minerva deshalb an erster Stelle für Cosimo.

*Maße und in gleicher Weise von Bandinellis Abendunterhaltungen wie die Fiorentina oder die Crusca von der Platonica oder der Aldina. Vasaris Accademia del Disegno steht am Beginn der Entwicklung moderner Kunstakademien.*<sup>1472</sup>

Pevsner wies nicht nur darauf hin, daß die Akademien der Renaissance völlig unorganisiert waren, wogegen die des Manierismus „komplizierte und meist äußerst schematische Regeln“ besaßen, sondern er machte auch darauf aufmerksam, daß es ratsam sei, zwischen den Plänen Vasaris und den realen Erfolgen zu unterscheiden, denn in „Wirklichkeit hatte die Akademie nicht mehr zuwege gebracht als die Lösung der Florentiner Künstler aus den Beschränkungen der verschiedenen Gilden, denen sie angehört hatten, nur um sie in einer neuen Gilde zusammenzufassen.“ Dagegen war es Vasaris Plan gewesen, „das mittelalterliche System der Künstlergilden ein für allemal abzuschaffen“, denn ein „Künstler sollte seiner Meinung nach nicht in abhängiger Stellung arbeiten, wie ein gewöhnlicher Handwerker.“<sup>1473</sup> Bekanntlich führt die weitere Entwicklungsgeschichte der Kunstakademien zunächst zur Accademia di S. Luca, die 1593 in Rom durch Kardinal Federigo Borromeo und den Maler und ersten Präsidenten Federico Zuccari eröffnet wurde, „der etwa fünfzehn Jahre früher vergeblich versucht hatte, die Accademia del Disegno zu reformieren.“<sup>1474</sup> Am Beginn seines dritten Kapitels (Barock und Rokoko 1600-1750) faßt Pevsner resümierend und weiterhin beschränkt auf Italien zusammen:

*„Ungeachtet aller konstruktiven Gedanken, die Künstler des sechzehnten Jahrhunderts auf die Planung einer Kunstakademie verwendet hatten, und trotz der beiden Institute dieses Namens, die in Florenz und Rom tatsächlich gegründet wurden, hatte unter ihrem Einfluß die soziale Situation der Maler, Bildhauer und Architekten kaum irgendeine grundsätzliche Änderung erfahren. Künstler standen am Beginn des 17. Jahrhunderts mehr oder weniger noch immer da, wo sie vor 1563 gestanden hatten, und die beiden Akademien selbst waren zu einer Art Gildenausschuß reduziert.“*<sup>1475</sup>

1540, „zu einer Zeit, da sich der Gegensatz zwischen großen und kleinen Zünften, zwischen Technik und spekulativer Wissenschaft verschärft“, so Conti, erschien in Venedig das Werk „De la pirotechnia“ von Vannoccio Biringucci, „dessen Untersuchungen schon den Anfängen moderner Technologie zugehören.“ Von der Goldschmiedekunst sagt der Sieneser Gießer, daß sie „eine Kunst von Geist und Genie ist, und zu ihrer Ausübung bedarf es, daß man sich als guter Meister bewiesen habe und universell und ein guter Meister in mehreren Künsten sei. Denn unbegrenzt ist die Vielfalt der Arbeiten, die zu vollziehen ihm an die Hand gegeben werden, so daß diejenigen, die mit Gold und Silber arbeiten, genauso wie diese Metalle die

---

<sup>1472</sup> Pevsner 1986, S. 56-66 zur „Accademia del Disegno“.

<sup>1473</sup> Ebd. S. 66.

<sup>1474</sup> Ebd. S. 67-75 zur Emanzipation des Künstlers von den Gilden in Rom sowie zur Organisation von Zuccaris Akademie.

<sup>1475</sup> Ebd. S. 79.

übrigen an Würde übertreffen, selbst auch in ihrem Wissen und in ihrer Arbeit die übrigen Handwerker und Künstler übertreffen müssen; doch ist es hierbei vor allem notwendig, ein guter Zeichner zu sein, denn der Disegno ist der Schlüssel, der die Türen nicht allein zum Gold, sondern auch zu allen anderen Aufträgen öffnet, und wer zu schmelzen und zu gießen beabsichtigt, wird das Zeichnen unbedingt erlernen müssen“.<sup>1476</sup> Hier wird recht unzweideutig im mittelalterlichen Sinn die größere Würde des Werkstoffs und im frühneuzeitlichen Sinn das notwendigerweise größere Wissen der Goldschmiede gegenüber anderen Handwerkern und Künstlern betont; der Beruf umfaßt mehrere „Künste“, deren gemeinsame Grundlage die Zeichnung ist. Vasari macht dies wenige Jahre später zum gemeinsamen Nenner der „Künste des Disegno“, die für Cellini, der von acht Sparten der Goldschmiedekunst sprechen wird, Schwestern der Goldschmiedekunst sind. Bei Conti schließt sich dem Zitat eine Einschätzung an, welche auf die bekannten Bahnen zurückführt, die sich aber erst seit dem 17. Jahrhundert klar abzeichnen:

*„Die führende Kunst jedenfalls wird die Malerei; und nicht nur in Italien. Die Haltung der Reformatoren – ihre Bilderfeindlichkeit – kann den Triumph der Malerei nicht aufhalten, befreit sie vielmehr sogar von jeglicher Einbindung in eine liturgische Ausstattung, und gerade in Holland – einem Land, das sich größtenteils dem Calvinismus angeschlossen hat – wird man die Entstehung der bedeutendsten bürgerlichen Malerei des 17. Jahrhunderts verfolgen können. Die feindliche Einstellung gegenüber der Skulptur freilich wird auch bei Agrippa von Nettesheim sehr deutlich: Die Bildhauerkunst, die Plastik, die Glyptik und die Schmelzkunst seien ‚importuni ingenii artificia‘ (die Kunstwerke eines unzureichenden Ingeniums), sie stellten ‚idola rerum‘ (Abbilder der Dinge) in Stein, in Holz und in Elfenbein her, sie machten davon Modelle in Kreide oder stellten sie in Bronze oder anderen Metallen dar. ‚Alle diese Künste sind, so glaube ich, zusammen mit der Malerei von den Teufeln der Hölle zum Pomp, zur Ausschweifung und zum Aberglauben erfunden worden.‘ Agrippa zitiert dazu Paulus, der von den Kunstwerken schreibt, daß sie den unantastbaren, den unvergänglichen Ruhm Gottes ‚in similitudinem imaginis corruptibilis hominis et volucrum et quadrupedum et serpentum‘ (auf die dem vergänglichen Menschen, den Vögeln, den Vierfüßlern, den Schlangen ähnliche Bilder) übertragen würden.“<sup>1477</sup>*

Zunächst läßt sich festhalten, daß Agrippa, der hier allein von der Architektur absieht, die dreidimensionale Bildnerei weiterhin und wie Ghiberti oder Alberti vor ihm, über verschiedene Techniken und Materialien definiert und differenziert; eine größere Anzahl von Berufsbildern läßt sich ableiten, die, einschließlich der Maler, „Abbilder der Dinge“ produzieren und „Künste“ des Teufels betreiben. Mit „anderen Metallen“, nachhaltig mit der

<sup>1476</sup> Conti 1991, S. 145 u. Anm. 125.

<sup>1477</sup> Ebd. S. 146 u. Anm. 126.

„Glyptik“ (Münzen/Medaillen) und der „Schmelzkunst“ (Email), sind zwei Arbeitsbereiche des Goldschmieds bezeichnet, die ein Zeitgenosse Agrippas, Benvenuto Cellini, als solche ausgewiesen hat. Die *„Abspaltung von der Welt des Handwerks und die Außergewöhnlichkeit des Künstlers“*, so wieder Conti, *drücken sich auf drei verschiedene Weisen aus, die zu einer Entfremdung vom gesellschaftlichen Kontext beitragen. Mit den Poetiken des ut pictura poesis wird ein Modell der Nobilitierung umschrieben, dessen intellektueller Wert völlig außer Diskussion steht, welches aber zugleich dazu führt, daß von allen handwerklichen Aspekten der bildenden Künste abgesehen wird. Was die Techniken angeht, wird eine Unterscheidung zwischen höheren und niederen Künsten eingeführt, welche diejenigen, die sich in der Renaissance als führende Künste herausgestellt haben (Malerei, Skulptur, Architektur), an privilegierter Stelle aufführt.*<sup>1478</sup> Für Italien zeigt die Zusammensetzung der Kommission, die seit 1504 über die Aufstellung von Michelangelos David zu entscheiden hatte, zunächst noch *„deutlich, daß die jeweilige Technik, in der jemand arbeitete, keinen Einfluß darauf hatte, ob er als vollwertiger Künstler galt oder nicht.“* Unter den 33 Meistern waren sieben *„wirkliche Maler“*, ein Miniaturmaler, ein Gemmenschneider, sechs Goldschmiede oder Juweliere, ein Sticker, ein Uhrmacher, sechs Bildhauer, vier Architekten (drei von ihnen vom Tischlerhandwerk kommend) und drei Schreiner. Schon 1546 läßt sich bei Benedetto Varchi ein gewandeltes Verhältnis zwischen Malerei und Plastik *„nicht mehr übersehen“*; hier haben die Beiträge der Plastiker einschließlich Michelangelos keine Geltung. Für Conti zeichnen sich die Ausschließung der Bronzeskulptur und Goldschmiedekunst, die wieder gemeinsam auftreten, deutlich ab:

*„Bei dem wachsenden Widerstand gegenüber den handwerklichen Implikationen der Kunst scheint die Ausschließung der Bronze sich aus dem Mißtrauen gegenüber dem Material zu erklären, das nicht nur für Skulptur oder Relief, sondern ebenso gut für Gebrauchsgegenstände verwendet werden, das also allzu leicht von der würdevollen Kunst zur reinen Verzierung übergehen könnte. Vannoccio Biringucci wird mit seiner Pirotechnia nicht in der Kunstliteratur Gefolgschaft finden, sondern in den Schriften zur Technik, unter Autoren wie Guidobaldo Del Monte (...), die ihre eigenen Werke über Maschinen und Arbeitsvorgänge stets gegen den demütigen Vorwurf des Mechanischen verteidigen müssen.“*<sup>1479</sup>

In Bezug auf die Ereignisse um den Mercato Nuovo richtete sich Vasaris Polemik gegen die Tischler, namentlich Battista del Tasso, der in der Holzschneidekunst *„nicht seines gleichen hatte“* und vom *„Tischler zum Baumeister erhoben“* worden war. Abgesehen von zahlreichen Planungsfehlern, die während des Baus berichtigt werden mußten, übte del Tasso *„dabei seine gewohnte Weise, setzte Capitäle an die Stelle der Basen und führte so vieles ohne*

<sup>1478</sup> Ebd. S. 155f.

<sup>1479</sup> Ebd. S. 160 am Ende des Abschnitts über „Künstler und Handwerker“.

*Maß und Verhältnis aus, daß man sagen kann, die deutsche Manier habe durch diesen Mann in Toscana wiederum neues Leben gewonnen.*<sup>1480</sup> Schließlich erinnert Conti an Cellini, der das Fehlen „gewisser edler Vorzüge“ in den Werken Antonio da Sangallos damit erklärte, daß dieser weder Maler noch Bildhauer gewesen sei, sondern nur „Tischlermeister.“ Conti spricht im folgenden vom „Ausgangspunkt“ einer „abschätzigen Haltung gegenüber den handwerklichen Tätigkeiten“ in der Zeit um 1560, im Gegensatz zur Aufwertung der Architektur seit Alberti, und kommt dann explizit auf die Goldschmiedekunst zu sprechen, die von „aufschlußreicher Bedeutung für die Unterscheidung zwischen den führenden und den kleinen Künsten“ ist:

*„Ein Cellini gibt sich und versteht sich noch als Meister, der gleichberechtigt neben Maler und Bildhauer treten kann; er widmet sich der Bildhauerei gerade auf der Grundlage seiner Erfahrung als Goldschmied. Und doch ist es unvermeidlich, daß dieselbe Goldschmiedekunst, die sich allzu leicht auch Gebrauchs- und Schmuckgegenständen zuwendet, von den Meistern der bildenden Künste und von einem Denken, das diese als kulturstiftend anerkannt und somit von den einfachen Handwerkern unterschieden hat, unter eben diese geringeren Künste gerechnet wird. Erhellend ist in diesem Zusammenhang, was Filippo Baldinucci über die erste Lehrzeit von Stefano Della Bella bei einem der bedeutendsten Goldschmiede in Florenz, Orazio Vanni, berichtet: Es sei unzuweckmäßig, einen Jungen auf diese Weise anzuleiten, der in einem Handwerk zum Disegno gebracht werde, in dem gutes Zeichnen zwar ‚unbedingt notwendig‘ sei, jedoch innerhalb eines ‚ziemlich engen und eingeschränkten Bereichs, der sich höchstens darauf erstreckt, wenige Sachen, die wirklich zu ihm gehören, gut zu machen‘, während in der Malerei ‚alle Werke der Natur zum Gegenstand der Nachahmung werden‘.*<sup>1481</sup>

Bevor man der weiteren Argumentation folgen will, ließe sich, ohne Cellini selbst zu bemühen, die Rangstufe des Handwerks gegenüber der Malerei mit den Argumenten Baldinuccis von um 1681, der den Goldschmieden immerhin die Grundfähigkeit künstlerischer Tätigkeit bescheinigt (Disegno), auch als Erklärungsnotstand im Sinne einer Rechtfertigung gegenüber anerkannten und gesellschaftlich etablierten Berufen erhellen; als „kulturstiftend“ wurde die Schmiedekunst im Zusammenhang der Florentiner Campanilereliefs bis zu den Gemälden Brueghels bereits für das 14. bis frühe 17. Jahrhundert verfolgt; allein schon die Vorwürfe des „Mechanischen“, des „Maschinellen“ oder des „Technischen“ machen die weiterhin führende Rolle für die Zukunft und bis heute sichtbar. Nur im Kunsthandwerk kann, mit folgender weiterer Begründung, die zugleich den Künstlerstatus betrifft, von kulturstiftenden Erfindungen die Rede sein.

<sup>1480</sup> Ebd. S. 160-163 im Abschnitt über „Tischler, Architekten, Goldschmiede“.

<sup>1481</sup> Ebd. S. 161f.



„Die Wertschätzung des Sinnlich-Sichtbaren“ führte bei Nikolaus von Kues, der in seinen Schriften *„eine Brücke von Norden nach Süden“* schlug, der „Ars Nova“ in Musik und altniederländischer Malerei *„ihre nachträgliche philosophische Formulierung“* gab, in seiner Person *„scholastische Tradition und empirische Geisteshaltung mit der urbanen Kultur des aufstrebenden Humanismus“* verband, aber von *„ästhetischer und kunsttheoretischer Seite her“* wenig Beachtung fand, *„zu einer Aufwertung des Handwerks auf Kosten der bildenden Kunst.“*<sup>1482</sup> Der Löffelschnitzer in „De mente“ sagt:

*„Alle begrenzte Kunst (ars finita) stammt darum von der unendlichen Kunst (arte infinita). So muß notwendig die unendliche Kunst das Urbild aller Künste sein, Ursprung, Mitte, Ende, Maß, Wahrheit, Genauigkeit und Vollendung.“*

Der „sokratische Laie“ nimmt einen Löffel in die Hand und fährt fort:

*„Der Löffel hat außer der Idee unseres Geistes kein Urbild. Ein Bildhauer (statuarius) oder Maler (pictor) entnimmt sein Urbild den Dingen, die nachzubilden er bemüht ist. Ich hingegen, der ich aus Holzstücken Löffel, und aus Ton Schüsseln und Töpfe mache, tue das nicht. Denn bei dieser Tätigkeit bilde ich nicht die Gestalt irgend eines natürlichen Dinges nach. Formen von Löffeln, Schüsseln und Töpfen werden allein durch menschliche Kunst zur Vollendung gebracht. Demzufolge ist meine Kunst vollkommener als diejenige, welche geschaffene Figuren nachahmt; darin ist sie der unendlichen Kunst ähnlicher.“*<sup>1483</sup>

Die Form des im Handwerk verwirklichten Gegenstandes entspringt allein dem menschlichen Geist; in der Zeit des Löffelschnitzers sind die ersten Goldschmiedeportraits mit dem Ring des Prometheus entstanden (**Abb. 296, 297**). Erst für die Goldschmiedekunst des 17. Jahrhundert kann, den Untersuchungszeitraum zusammenfassend, auch nach Conti frühestens gelten:

*„Als ‚arte del disegno‘ nimmt die Goldschmiedekunst einen beschränkten künstlerischen Rang ein, und es wird für das Seicento kaum zu erwarten sein, daß ein Goldschmied oder ein Versilberer über die Herstellung von Tafelsilber, Ketten oder Kolliers ohne den Disegno eines künstlerischen Leiters – der ein Bildhauer (man denke an die Modelle von Algradi), ein Maler oder ein Architekt sein kann – hinausgelangen könnten.“*<sup>1484</sup>

In Italien muß der Goldschmied in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch nicht auf einen künstlerischen Leiter warten, weil er als auswärtig berufener Hofkünstler weiterhin auf

---

<sup>1482</sup> Pochat 1986, S. 218, 221 u. 222; zur Ars Nova am burgundischen Hof Philipps des Guten S. 216-218; zu Kues S. 218-223.

<sup>1483</sup> Ebd. S. 221.

<sup>1484</sup> Conti 1991, S. 162.

höchster Ebene rangiert. Es genügt der Hinweis auf das Gemälde von Alessandro Fei (**Abb. 96**), das die alleinige Verantwortlichkeit leitender Goldschmiede vom Entwurf bis zur Fertigstellung in den Werkstätten der Mediceischen Hofgoldschmiede im Casino San Marco im Jahre 1572 illustriert, oder die nochmalige Erinnerung an die Kammergoldschmiede Kaiser Rudolf II. Diesbezüglich war schon die Rede von Jacques Bylvelt, der für Francesco I. als „freier“ Hofkünstler tätig war. Conti selbst wies darauf hin, daß die Eröffnung dieser Werkstätten „*innerhalb*“ des Hofes in Florenz erst nach Vasari erfolgte. Diese Hofwerkstätten war „*aufs engste verbunden mit sehr kostenaufwendigen Techniken*“, für die eben auswärtige Spezialisten angeworben werden mußten. Sie unterhielten „*nicht notwendigerweise Beziehungen zu der neuen Institution, in der sich seit 1563 die ‚Künstler des Disegno‘ versammeln: der Akademie.*“ Bei der Dekoration des Studiolo von Francesco im Palazzo Vecchio (**Abb. 146, 147**) „*wird zum letzten Mal ein Bezug zwischen fürstlichem Patronat und Akademie-Korporation erkennbar: Die Waffenschmiede, die Arkebusiere, die Goldschmiede, die Miniaturmaler, die mit den Kristallschneidern und den Meistern der Pietra dura in den Werkstätten der Galleria arbeiten, sind nun von der städtischen Öffentlichkeit isoliert; es steht ihnen frei (!), Mitglieder der Akademie oder einer Zunft zu werden.*“ Da die Mediceer-Fürsten nach 1600 die „*Modelle des präziösen Manierismus aus den Wunderkammern der Höfe in München oder Wien faszinieren (...), wird es immer deutlicher, daß Florenz nicht mehr zu den führenden Zentren der bildenden Künste gehört.*“<sup>1485</sup>

Zumindest einigen Goldschmieden stand es also noch am Ende des Jahrhunderts frei, ihr Handwerk zu einer akademischen Kunst, zu einer Kunst des Disegno zu machen, die sie noch bei Baldinucci ist. So wandelte Conti auf Goethes Spuren (Einleitung), indem er der Goldschmiedekunst eine Art Zwitterdasein unterstellte, nachdem er einen „*beschränkten künstlerischen Rang*“ attestiert hatte, der das Gegenteil zeitgenössischer großherzoglicher und kaiserlicher Interessen ist:

*„Dennoch sichert seine gesellschaftliche Situation dem Goldschmied ein berufliches Prestige, das sich allerdings nicht aus der Nobilität seiner Arbeit ableitet, sondern einmal dem luxuriösen Charakter der von ihm hergestellten oder bearbeiteten Gegenstände zuzuschreiben ist, zum anderen seine Beziehungen zur mondänen Gesellschaft, die sich aus seiner Arbeit ergeben, und schließlich den Materialkosten selbst, die immer wieder Investitionen von einem Umfang erfordern, wie sie sich nur wenige Maler auf dem Höhepunkt einer brillanten Karriere hätten erlauben können. Die Tätigkeit des Goldschmieds zeichnet sich dadurch aus, daß dieser – wie viele andere Künstler oder Handwerker, die an Schmuck, Bekleidung, Einrichtungsgegenständen arbeiten – seine gute soziale Stellung behaupten kann, die*

---

<sup>1485</sup> Ebd. S. 173f.

*er der alten Rolle der luxuriae ministri (Diener der Prunksucht) verdankt: Einer Rolle also, welche die Maler, Bildhauer oder Architekten durch die Eingliederung ihrer Künste in die intellektuellen Tätigkeiten überwunden hatten.*<sup>1486</sup>

Im Gegensatz zu einer gleichberechtigten Emanzipation der klassischen „bildenden Künste“ schrieb Warnke in seiner Geschichte des Hofkünstlers zur Rolle des Bildhauers gegenüber dem Maler:

*„Das Vordringen der Maler in den Kompetenzbereich der Bildhauer wurde offenbar gefördert durch die Fertigkeit, mit der sie fürstliche Absichten in Zeichnungen umzusetzen vermochten. Wenn der Fürst eine erste Vorstellung von einem Bildwerk gewinnen wollte, wandte er sich wohl gerne an den in seiner Nähe verfügbaren Hofmaler; dessen Skizze konnte dann dem Bildhauer zur Ausführung weitergegeben werden.*<sup>1487</sup>

Das angeführte Beispiel kann allerdings nur bedingt als Beleg für diese Praxis dienen, denn als Cellini durch Giulio Romano dem Herzog von Mantua vorgestellt wurde und man sich fragte, ob der Goldschmied ein Reliquiar anfertigen könne, forderte der Markgraf Romano auf, *„für das Reliquiar eine Zeichnung zu machen“*, worauf dieser zu ihm sagte: *„Mein Herr, Benvenuto ist ein Mann, der keine Zeichnung von anderen braucht.“* Warnke schreibt:

*„Ganz unwillkürlich also wendet sich der Fürst, wenn er seine Wünsche visualisiert haben möchte, an seinen Maler. Daß dieser im Falle des Cellini eine zeichnerische Vorgabe für überflüssig hielt, faßte Cellini als ein Kompliment auf, welches ihm als Bildhauer (Goldschmied) gleichsam die Mündigkeit zuerkannte.*<sup>1488</sup>

*„In der Praxis“, so heißt es weiter, „sind an den Höfen, nicht anders wie im städtischen und kirchlichen Auftragswesen, den Bildhauern von den Malern immer wieder ‚Visierungen‘ geliefert worden, die sie dann umzusetzen hatten. So wurde für das Vergildenkmal in Mantua zuerst der Hofmaler Mantegna um eine Zeichnung gebeten. Albrecht Dürer (Goldschmied) lieferte Vorlagen für die Figuren am Grabmal Maximilians in Innsbruck, Hans Burgkmair für das Reiterdenkmal des Kaisers in Augsburg, Spranger für Bronzen des Adriaen de Vries. Aufschlußreich ist die Bemerkung, die Jacopo della Strada 1556 der Visierung eines Sündenfalls, welche Wenzel Jamnitzer skulptieren sollte beigab: Ein solcher Plan müsse die vorzustellende Sache deutlich vor Augen stellen, damit die Meister ‚wie beim Bau eines Palastes‘ danach arbeiten könnten.*<sup>1489</sup> *Über seine Zeichnung beanspruchte der Maler eine*

---

<sup>1486</sup> Ebd. S. 162f. u. 170-174 zu „Vasaris Modell“.

<sup>1487</sup> Warnke 1986, Abschnitt 19: Die öffentlichen Denkmäler – Der Hofbildhauer, S. 241-251, hier S. 243.

<sup>1488</sup> Ebd. S. 244 (Cellini I, 40).

<sup>1489</sup> Zu den Äußerungen Stradas vgl. JAK Nr. 7236, 7237 und 7247. Weiterführend zum Problem und Nachweise von Malerentwürfen für Bildhauer für Deutschland bei Huth 1967, Anm. 84; Harald Keller,

*Art Weisungsbefugnis gegenüber den Bildhauern (Jamnitzer war Goldschmied), wie sie im Baubetrieb der Architekt wahrnahm.*<sup>1490</sup> Warnke fährt fort:

*„Eingeklemmt zwischen dem Hofbaumeister, dem er unterstellt sein konnte, und dem Hofmaler, der dem Fürsten näherstand, hatte der Bildhauer es oft schwer, zur Entfaltung zu kommen. Nachdem Leonardo die Bildhauer auch noch dadurch zu disqualifizieren suchte, daß er auf die entwürdigende Härte ihrer körperlichen Arbeit verwies, schien ihre Hoffähigkeit vollends in Frage gestellt. Während Pomponius Gauricus um 1503 in seinem Traktat über die Skulptur eine Aufwertung des Bildhauers versuchte, hat Baldassare Castiglione in seinem kanonischen Traktat über den Hofmann 1528 die Diskussion über den Vorrang zwischen Malerei und Skulptur mit dem Hinweis auf den intimen Umgang Alexanders mit seinem Hofmaler Apelles zugunsten des Hofmalers ausfallen lassen. Die berühmte Enquete, die 1546 Benedetto Varchi unter Malern und Bildhauern erhob, bekräftigte nur die gegensätzlichen Standpunkte. Die auch von Vasari propagierte Einigungsformel, wonach alle Künste gleichermaßen von der 'Zeichnung' (disegno) abhängig seien, war nur die theoretische Überhöhung der Tatsache, daß an den Höfen die Zeichnungsvollmacht bei einer obersten künstlerischen Instanz konzentriert sein konnte.*<sup>1491</sup>

Allein in Florenz und Rom hatte sich die Unterscheidung zwischen Zunftangehörigen und Accademici immerhin *„bis zu einem gewissen Grade ausgebreitet“*, doch auch hier war es zunächst nur bei dem Versuch geblieben, die alten Werkstatt-Traditionen durch regelmäßigen Unterricht zu ersetzen, der auch wissenschaftliche Fächer wie Geometrie und Anatomie berücksichtigte. In den *„übrigen Kunstzentren Italiens war“* eine entsprechende Unterscheidung *„im frühen Seicento noch fremd und konnte sich nur unter Schwierigkeiten durchsetzen.*<sup>1492</sup> Die Einteilungen der Künste und Wissenschaften in der Renaissance setzten trotz aller Wandlungen also die Traditionen des Mittelalters fort. So war die Epoche noch weit davon entfernt, ein System der Schönen Künste zu formulieren:

*„Vives, Ramus und Gesner richteten sich weitgehend nach dem alten Schema der freien Künste und nach dem Lehrplan der Universitäten ihrer Zeit. Agrippa von Nettesheim, Scaliger, noch im 17. Jahrhundert Alsted oder Vossius machen den geringsten Versuch, die Schönen Künste von den Wissenschaften zu trennen; sie*

---

in: RDK II, Sp. 632-36 und Heinz Schwarzmann: Kunst und Gemeinschaft in der Dürerzeit, Wattencheid 1941, S. 51f.

<sup>1490</sup> Warnke 1986, S. 244.

<sup>1491</sup> Ebd. S. 244f.

<sup>1492</sup> Pevsner 1986, S. 79-81 weiterführend zu den gegensätzlichen Positionen in Genua und Bologna. In Italien wurde vor 1650 nur eine neue Kunstakademie nach römischen Muster in Mailand errichtet, wo der Lehrplan von demselben Borromeo aufgestellt wurde, der mit Zuccari die Accademia di S. Luca ins Leben gerufen hatte und seit 1595 Erzbischof von Mailand war.

*führen die Schönen Künste verstreut unter allen möglichen Wissenschaften und Berufen.*<sup>1493</sup>

Während die Entwicklung der Kunstakademien „bis etwa 1600 eine rein italienische Angelegenheit gewesen ist“, läßt sich mit der Haarlemer Zeichenschule Karel van Manders nun auch im nordalpinen Raum eine erste Bewegung gegen den Zunftzwang erkennen, die seit Dürer auf der vertieften Kenntnis transalpiner Arbeitsbedingungen basiert (Italienreisen):

*„O wy wirt mich noch der sunen friren. Hy pin jch ein her, doheim ein schmarotzer“.*<sup>1494</sup>

Neben oder unter den in Gilden organisierten Künstlern gab es allerdings seit langer Zeit auch in Holland „gewisse Hofmaler, ähnlich wie die Valets de Chambre der französischen Könige und der Herzöge von Burgund, die von den Beschränkungen der Zunftregeln ausgenommen waren.“<sup>1495</sup> Van Mander war nach Pevsner der erste, „der öffentlich Klage über die geringe Achtung führte, welche die Malkunst in seinem Land genoß“. Zugleich hob er die Malerei in ihrer Analogie zur Dichtkunst als wichtigste Kunstgattung mit aller Deutlichkeit und Ausschließlichkeit heraus, die bis heute das Bild von der niederländischen Kunst im Zeitraum zwischen 1420 bis 1680 fast alleine prägt, wobei die Maler im gesamten Zeitraum den Lukasgilden verbunden blieben:

*„O Pictura, edelste und aufgeklärteste der Künste, Mutter allen Schmuckes und Pflegemutter der edelsten und ehrenwertesten Künste, nicht geringer als eine Deiner Schwestern, die Freie Künste genannt werden. Die edlen Griechen und Römer hielten Dich über alle Maßen wert und bewillkommneten herzlichst Deine Künstler, wo immer sie auch herkamen, und ihre Herrscher und Behörden verliehen ihnen das Bürgerrecht. O, undankbares Zeitalter, worin unter dem Zwange unfähiger Sudler solch beschämende Gesetze und beschränkende Regeln eingeführt worden sind, daß in fast allen Städten (mit Ausnahme von Rom) die edle Malkunst in eine Gilde gezwängt worden ist... O edle Malkunst ...wie wenig wird unterschieden zwischen Deinen edlen Jüngern und jenen, die kaum mehr als einen Schatten und Schimmer von der Kunst verstehen.“*<sup>1496</sup>

Ebenso wie in den italienischen und niederländischen Städten waren die französischen „Künstler“ bis nach 1620 in Gilden oder Kompanien zusammengefaßt. Die Statuten für die Pariser „*Peintres et tailleurs*“ aus dem Jahre 1260 wurden von Philipp dem Schönen und dann wieder 1391, 1430, 1548, 1555, 1563 und 1582 bestätigt. Die Häufigkeit der Bestätigungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde als „*Zeichen der*

---

<sup>1493</sup> Kristeller 1976, S. 181.

<sup>1494</sup> Dürers letzter Brief aus Venedig (1507); vgl. Anzelewsky 1988, S. 126 u. Rupprich, Bd. 1, S. 59.

<sup>1495</sup> Pevsner 1986, S. 89 u. S. 90-92 zur Haarlem Zeichenschule Karel van Manders.

<sup>1496</sup> Ebd. S. 90f.

*Beunruhigung auf seiten der Gilde*“ angesichts der laufenden Einladung berühmter italienischer Künstler durch Franz I. und seine Nachfolger begründet.<sup>1497</sup>

Nach der Académie Française, die 1635 zur Pflege der französischen Sprache, Dichtung und Literatur von Richelieu nach dem Vorbild der Accademia della Crusca organisiert worden war, wurde 1648 unter Mazarin die Académie Royale de Peinture et de Sculpture nach dem Vorbild der Accademia di S. Luca gegründet. Damit begann, von der Regierung gesteuert, der Herausbildungsprozeß der französischen Künstler aus den Zünften der Handwerker.<sup>1498</sup> In Deutschland wurden zwischen 1650 und 1750 fünf Kunstakademien gegründet, die kaum mit den Einrichtungen in Rom oder Paris, sondern eher mit den privaten Provinzakademien in Italien oder dem Haarlemer Unternehmen van Manders zu vergleichen wären. Die älteste deutsche Kunstscheule wurde bekanntlich von Joachim von Sandrart 1674 oder 1675 in Nürnberg gegründet. Die Zeichenscheule des Honthorst-Schülers war anfangs nicht mehr als eine der üblichen Studio-Akademien, die in Italien eine auf Bandinellis römische „Akademie“ zurückgehende Tradition besaß, die durch den Stich Agostino Venezianos von 1531 überliefert ist (**Abb. 134**).<sup>1499</sup>

Nachdem mit der Emanzipation der Naturwissenschaften im 17. Jahrhundert einer klareren Trennung zwischen Künsten und Wissenschaften der Weg bereitet worden war, brachte schließlich das frühe 18. Jahrhundert in England und Frankreich Abhandlungen hervor, „in denen die verschiedenen schönen Künste zusammengestellt, miteinander verglichen und in einem systematischen, auf gemeinsamen Prinzipien bestehenden Schema miteinander verbunden wurden.“<sup>1500</sup> Ungeachtet dessen haben die Gilden in Rom erst um 1750 jede Macht über den Künstler verloren und die Künste waren „ein für allemal als artes liberales anerkannt“ worden.<sup>1501</sup> In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts trat das moderne System der Schönen Künste nun endlich auch in Italien auf.<sup>1502</sup> Kristeller stellte schließlich fest, daß die Diskussion über die Künste nicht viele deutsche Autoren des 17. Jahrhunderts, „das im großen und ganzen eine Epoche des Niedergangs war“, beschäftigt zu haben scheint. Der Dichter Opitz ließ immerhin erkennen, daß er mit der parallelen Betrachtungsweise von Dichtkunst und Malerei vertraut war, „doch im übrigen nahmen die Deutschen nicht an der

---

<sup>1497</sup> Ebd. S. 92-114, hier S. 92 und weiterführend zu den Auseinandersetzungen zwischen Gilde und Akademie.

<sup>1498</sup> Kristeller 1976, S. 182.

<sup>1499</sup> Pevsner 1986, S. 119f. zu Sandrart und S. 52-56 sowie Abb. 4 u. 5 (Enea Vico, Baccio Bandinellis „Akademie“ in Florenz, um 1550).

<sup>1500</sup> Kristeller 1976, S. 203.

<sup>1501</sup> Pevsner 1986, S. 118: Obwohl der päpstliche Hof ebenso viele Aufträge für Architekten, Maler und Bildhauer zu bieten hatte wie die Höfe Ludwigs XIV. und Ludwigs XV., gestaltete sich deren Abhängigkeit vom Hof allerdings niemals so intensiv wie in Frankreich. Nicht alle Bindungen an die mittelalterliche Tradition waren zerstört. Da keine neue gesellschaftliche Ordnung an die Stelle der alten trat, blieb diese gültig und lebendig.

*Entwicklung teil, die wir für die Zeit vor dem 18. Jahrhundert zu beschreiben versuchten.*<sup>1503</sup>

Im fraglichen Zeitraum existierte also weder eine Kunstakademie, die das Loslösungsbestreben der Handwerker/Künstler von den Zünften oder Gilden auch in Deutschland dokumentierten würde, noch lassen sich vor Sandrart Bemühungen erkennen, die auf die Existenz eines zeitgenössischen Systems der bildenden Künste Architektur, Plastik und Malerei oder deren Emanzipation hindeuten. Die in Florenz und Rom am Ende des 16. Jahrhunderts angestrebte Aussonderung der „*drei wichtigsten bildenden Künste*“ vom Handwerk<sup>1504</sup> läßt sich also ebensowenig auf Deutschland, wie auf die anderen italienischen Kunstzentren übertragen, denn in Venedig, Bologna, Genua, Neapel oder Turin gab es vor dem achtzehnten Jahrhundert überhaupt keine Akademien bzw. „*nur unbedeutende Ansätze für solche.*“ Auch hier waren „*die mittelalterlichen Methoden*“ über die Epoche hinaus wirksam.<sup>1505</sup>

Walz legte deshalb mit voller Berechtigung einen mittelalterlichen, also gattungsübergreifenden Kunstbegriff nahe, für den er auf den hochmittelalterlichen Kanon der sieben mechanischen Künste hinweist.<sup>1506</sup> Im Anschluß an Thomas von Aquin „*verbindet etwa Raimundus Lullus in der „arbor scientiae“ eine wertende Rangfolge auch wieder mit den sozialen Ständen: milites, burgenses, mercatores als handelnd, populus als fabrizierend (Arbor imperialis, ed. Lyon 1515, f. 60b); und dieses bleibt bis ins ausgehende 16. Jahrhundert die übliche Einordnung und Bewertung.*“ Die Aufwertung der technischen Mechanik in der Renaissance war auch mit der Wiederauffindung der „*Problemata mechanica*“ des Aristoteles um 1400 verbunden. Die darin und in anderen mechanischen Schriften der Antike erhaltene Vorstellung, daß mittels dieser Mechanik (Maschinen) die Natur überlistet und naturwidrige Vorgänge ausgeführt würden, wurde erst im ausgehenden 16. Jahrhundert von Galilei widerlegt. Aus der Aufwertung derjenigen mittelalterlichen artes mechanicae, die schon in der Antike zur mechanike techne gehört hatten, wird dann auch das Bestreben des 16. Jahrhunderts verständlich, nicht mehr jedes gewöhnliche Handwerk mechanisch zu nennen, „*sondern nur die technischen Künste, in denen theoretisches (mathematisches) Wissen und handwerkliche Geschicklichkeit zusammenfallen (vgl. Gregorius Tolosanus: ‘Syntaxis artis mirabilis’, Köln 1602, XXIV 2).*“ Die Aufwertung des mittelalterlichen „*Mechanicus*“ als Vertreter der artes mechanicae im Sinne eines kunstvollen Handwerks, erfolgte im Falle des Goldschmieds nicht allein über die Dichtung, sondern wesentlich nachhaltiger und gattungsübergreifend über die (angewandte) Mathematik, was sich plakativ etwa an den „*Accessoires*“ von Dürers Melancholia I, der Zusammensetzung

---

<sup>1502</sup> Kristeller 1976, S. 181.

<sup>1503</sup> Ebd. S. 196f.

<sup>1504</sup> Ebd. S. 203.

<sup>1505</sup> Pevsner 1986, S. 118.

der Merkurkinderbilder oder der Geschichte des Goldschmiede-, Astronomen- bzw. Mathematikerportraits (Hans von Antwerpen/Nikolas Kratzer, Johann Neudörfer/Wenzel Jamnitzer) ablesen läßt; der nachrichtliche Übergang vom Klostergoldschmied zum städtischen Meister wurde im ersten Kapitel dieser Arbeit skizziert:

*„Die mechanische Technik selber, im Hochmittelalter in den Klöstern zur Entlastung der Arbeitskraft zugunsten einer geistigen Besinnung (!) entwickelt, fand Eingang in das städtische Gewerbe, und im 16. Jahrhundert wurden, ausgehend vom italienischen Späthumanismus, bewußt zum Ausweis der Wissenschaftlichkeit die praktischen Ingenieurstätigkeiten mit den theoretischen Schriften der Antike verknüpft (Leonardo da Vinci, N. Tartiglia, G. U. del Monte, G. Galilei). Schon die Renaissancekünstler hatten die soziale Aufwertung ihrer artes mechanicae durch die Forderung und Durchführung einer Verwissenschaftlichung in Form einer Anlehnung an die artes liberales durch Mathematisierung erstrebt und erreicht (L. B. Alberti, Leonardo, Michelangelo, A. Dürer u.a.).“<sup>1507</sup>*

In den Traktaten der trans- und nordalpinen Renaissancekünstler erfüllt sich die bereits von Hugo von St.-Victor erhobene und von Albertus Magnus bekräftigte Forderung nach einer „*theoretischer Fundierung*“ der artes mechanicae „*durch Gelehrte*“, die mit der „*Übertragung (teils arabischer Übersetzungen) hellenistischer mathematischer und mechanischer Schriften und entsprechend arabischer Werke, dann auch zunehmend durch selbständige Bearbeitungen begonnen hatte: Theophilus, Roger Bacon, Villard de Honnecourt...usw.*“<sup>1508</sup>

Jede Sozialgeschichte des mittelalterlichen Künstlers wird von Daten und Fakten getragen, die wesentlich auch mit Goldschmieden verbunden sind; jede früh- und hochmittelalterliche Kunstgeschichte muß auf Werke der Goldschmiedekunst zurückgreifen, wenn sie Repräsentanten höchster künstlerischer Kategorie behandeln will. Unter anderem deshalb beschränkt sich Goethes Halbkunstvorwurf in der Kunstgeschichte normalerweise auf die frühneuzeitliche Goldschmiedekunst. Deren Abstieg verläuft analog zum Aufstieg der Künste des Disegno und wird insbesondere in der Gegenüberstellung zur Malerei verfolgt. Peter Cornelius Claussen gestattete sich am Ende seines Aufsatzes über „Goldschmiede des Mittelalters“ allerdings eine Abschlußbemerkung, welche die weitere Entwicklung der Goldschmiedekunst epochal über Jahrhunderte hinweg betrifft. Demnach tritt das „*ästhetische Gesetz, daß sich Kunst- und Materialwert ausschließen*“, mit der beginnenden Neuzeit in Kraft, „*in deren Zeugnissen wir die Kunstideologie der Renaissance spüren und zu der unseren machen. Goldschmiedekunst wird erst von diesem Zeitpunkt an Kunsthandwerk*

---

<sup>1506</sup> Walz 2000, S. 186f. Zu den älteren Schriften seit Cassiodor und Isidor von Sevilla vgl. S. 59f.

<sup>1507</sup> Die gesamte Passage nach Krafft 1980, hier Sp. 1064f.

<sup>1508</sup> Ebd. Sp. 1063 u. 1065.



im moderne Sinne. Selbst eine Meisterleistung der manieristischen Plastik, das goldene Salzfaß Franz' I von Benvenuto Cellini, ist für uns Kunsthandwerk; ein skurriles Tafelgeschirr und gut für die Vitrine. Zu deutlich ist sein Gebrauchswert, zu groß seine Verfügbarkeit. Stellen wir uns die Figuren als großplastische Bronzegruppe eines Brunnens vor, so wird der ästhetische Unterschied deutlich. Cellini, der beides zu vereinen suchte, das Goldschmiedehandwerk mit dem autonomen Künstlerstatus der Renaissance, ist an diesem historischen und ästhetischen Widerspruch letztlich gescheitert.“ Diese Einschätzung führt zunächst nur auf Goethes Kritik zurück und votiert für einen zunehmenden Halbkunststatus der Goldschmiedekunst mit Beginn der Renaissance, wofür der von Gauricus so verstandene Aufstieg des Goldschmieds Riccio zum Bildhauer im großen Format bzw. die Ausführungen Contis <sup>2</sup>1991 sprechen. Am Ende seines Aufsatzes gab Claussen jedoch noch eine kurze Gattungsgeschichte mit auf den Weg. Demnach hätte die Goldschmiedekunst bereits im 12. Jahrhundert der großen Schreine ihren Höhepunkt gefunden hat:

*„Die naive Freude des Mittelalters an der Schönheit und Kostbarkeit des Materials, die in den Schriften Abt Sugers unverhüllt zum Ausdruck kommt, hat dazu beigetragen, daß die ars der Goldschmiede (neben der theoretischen Architektur) als höchste der bildenden Künste eingeschätzt wurde. Der Goldschmied Wolvinus konnte sich am karolingischen Goldaltar von S. Ambrogio in Mailand gleichberechtigt neben dem stiftenden Bischof als Autor des Werkes in höchst bemerkenswerter Weise darstellen. Wie der Bischof wird er vom hl. Ambrosius für sein Werk gekrönt (Abb. 6). Besser läßt sich die Wertschätzung des Goldschmieds im frühen Mittelalter nicht illustrieren. Die schöpferische Phase der Goldschmiedekunst, für die der Name Nikolaus von Verdun steht (Abb. 11), fällt mit dem Jahrhundert zusammen, in dem sich die Goldschmiede als Teil der Autonomiebewegung des frühen Bürgertums an Maas und Rhein von den Klöstern emanzipierten, aber noch nicht an Zunftordnungen gebunden waren. Mit den Zünften begann die gebundene, kleinteilige, serielle Phase der Goldschmiedekunst, die schließlich in die moderne Industrie des Kunsthandwerks übergegangen ist. In dieser Vereinfachung stellt sich die Geschichte der Goldschmiedekunst seit dem Frühmittelalter dar als ein Abstieg oder Rückzug in Etappen. Die Position des Goldschmieds wandelt sich vom hochgeehrten Hofmann und Vertreter einer ars mechanica über den zünftigen Handwerker zum Händler für industriellen Schmuck unserer Tage. Unsere Ästhetik geht dieser Entwicklung konform und unterstützt sie, indem sie heutige Goldschmiedekunst in den Bereich des Kunsthandwerks, der angewandten Künste verbannt; beides Begriffe, die zur Abgrenzung von autonomen, höheren Künsten geprägt worden sind.“<sup>1509</sup>*

---

<sup>1509</sup> Claussen 1978, S. 81f.

Wiederum scheiterte ein Kunsthistoriker an den Vorschriften der Zünfte, die einer weit verbreiteten Meinung nach nur die städtischen Goldschmiede, nicht aber die Bildhauer und Maler in ihrer künstlerischen Freiheit eingeschränkt haben sollen; Forssman ergänzte Goethe in der EINLEITUNG dieser Arbeit um dieses Argument für einen Halbkunststatus, beschäftigte sich immerhin aber nicht mit dem Mittelalter. Als Mediävist setzt Claussen ein System der bildenden Künste voraus, an dessen Spitze eine Kunst steht, die, als Widerspruch in sich, allein in der Schönheit des Materials gründen soll; der Verweis auf Suger beinhaltet den Satz des Ovid: „opus superat materiam“. Nach Matthew Paris trifft das Ovid-Wort schon 1241 auf eine Goldschmiede-Werkstatt zu, die im Auftrag König Heinrichs III. am Schrein des Hl. Edward unter der Leitung eines Goldschmiedes gearbeitet hat, der zugleich ein hoher Funktionär des Kapitels und des Königs war. Ein Jahrhundert zuvor hat Abt Suger dieses Zitat für den Schmuck des Hauptaltars verwendet und ähnliche Formulierungen über den goldenen Türen des Hauptportals anbringen lassen. Der Stellenwert des Goldschmieds wird nicht nur nachrichtlich durch das Hofkünstlertum der Goldschmiede gestützt, das bis zum Höhepunkt in den Jahrzehnten vor und um 1600 am Prager Kaiserhof von auswärtig berufenen, d.h. seit der Mitte des 12. Jahrhunderts von städtischen Meistergoldschmieden getragen wurde. In die gleiche Richtung zielen die Ikonographie der Berufsbilder, die sich erst ab dem 14. Jahrhundert mit dem Eligiuskult der Gilden, Zünfte und Bruderschaften in den Städten voll entwickeln, und das Goldschmiedeportrait ab, in dem sich seit dem 15. Jahrhundert das Selbstbewußtsein der Dargestellten portraitleich sehr deutlich artikuliert. Zusammengenommen konnte *„die Geschichte der Goldschmiedekunst seit dem Frühmittelalter“* für den Goldschmied nicht *„als ein Abstieg oder Rückzug in Etappen“* dargestellt werden. Keinesfalls begann im 12. Jahrhundert mit den Zünften *„die gebundene, kleinteilige, serielle Phase der Goldschmiedekunst“*. Tatsächlich verbreitete sich, ausgehend von Paris, das die führenden Städte an Rhein und Maas um 1200 ablöst, eine neue Technologie der Goldschmiede, die sich direkt aus den frei getriebenen Reliquiarstuetten der „großen Schreine“, namentlich aus den Arbeiten von Nikolaus von Verdun, ableiten; noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts prägt diese Innovation in der Produktion figürlicher Goldschmiedeplastiken Cellinis Traktat oder das Goldschmiedeportrait Christoph Jamnitzers mit Hammer und eigenhändigem Modell.

Erik Forssman betont, daß vom *„Standpunkt der Kunstgeschichte aus gesehen“* der Schluß naheliegt, *„daß der Goldschmied, wenn er vollrunde Figuren herstellt, am ehesten dem Bildhauer gleichzustellen sei und damit der ‚echten und großen Kunst‘ am nächsten kommt.“*<sup>1510</sup> Tritt ein mittelalterliches Werk durch die Zuschreibung an einen bekannten

<sup>1510</sup> Forssman 1992, S. 16-23 zur "Silberplastik".

Künstler aus seiner Anonymität, wie Forssmann dies am Bernt Notke zugeschriebenen, um 1490 entstandenen St. Georgs-Reliquiar (H. 46 cm, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe; vgl. Bernt Notke, St.Jürgern-Gruppe, 1489, Holz, Stockholm und Henning von der Heide, St. Georg, 1504, Holz, Lübeck, St. Annenmuseum) hervorhob, so zeigen sich unmittelbare Reaktionen in der Forschung, denn *"erst durch die Verbindung mit dem Namen Notkes erhielt das Georgsreliquiar soviel Ansehen, daß es Gegenstand der allgemeinen Kunstgeschichte werden konnte."*<sup>1511</sup> Die St. Georgs-Gruppe ist für Forssman selbst wahlweise eine „*ungewöhnlich große Statuette*“ oder eine *"Freiplastik in kleinerem Format"*, die an der Schwelle zum 15. Jahrhundert in stilgeschichtlicher Einordnung im Spannungsfeld manierierter, spätgotisch-höfischer Eleganz und neuzeitlicher, raumgreifend bewegter Freifigur entstanden ist. Die freiplastische figurale Gestaltung des funktional gebundenen sakralen Objekttyps "Reliquiar", das sich auch nach Material und Technik zweifelsfrei der Goldschmiedekunst zugehörig erweist, zeichnet auch ein anderes berühmtes Werk aus, das wegen seiner Größe gänzlich als Arbeit eines Bildhauers begriffen wurde. Es ist zugleich ein frühes Beispiel für den Einfluß der Malerei auf die Goldschmiedekunst, was sich im 16. Jahrhundert über die druckgraphischen Medien zur obligatorischen, Vorlagen verarbeitenden Gestaltungsweise an veränderten Objektformen ausweiten sollte und von Goethe als „Anleihen“ kritisierte wurde. Das „monumentale“ Reliquiar Karls des Kühnen (53x53x34 cm) in der Schatzkammer der Kathedrale St. Paul zu Lüttich wurde von Gérard Loyet 1467 aus purem Gold und Email angefertigt (**Abb. 359a-c**). Loyet, ein Goldschmied und Siegelschneider aus Lille, der als Hofkünstler bislang keine Erwähnung fand, stand zur Entstehungszeit des Werkes in Diensten Karls des Kühnen von Burgund. 1477/78 schuf er für Maria von Burgund vier lebensgroße silberne Figuren, von denen zwei Karl den Kühnen darstellten. 1477, im Jahr als ihr Bruder verstarb und sie den Sohn Kaiser Heinrichs III. heiratete, wurde Loyet auch zum Münzmeister von Antwerpen ernannt; erst seit 1495 war er im Amt. Die Basis seines erhaltenen Reliquiars trägt die Initialen C + M für den letzten Herzog von Burgund und seine Ehefrau Margarethe von York sowie die Devise des Fürsten *"Je l'ay empri (n) s"* (Ich habe es versucht). Für Craig Harbison konnten die "nordischen Bildhauerarbeiten des 15. Jahrhunderts" wie die Gemälde „*kleinformatig und kostbar sein und aufwendig präsentiert werden. Ein treffendes Beispiel hierfür ist das kleine, massiv goldene Reliquiar Karls des Kühnen von Gérard Loyet (tätig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts), das der burgundische Fürst der Kathedrale St. Paul in Lüttich stiftete, nachdem er dort aufkeimende Aufstände niedergeschlagen hatte. Loyet übernahm die Gestalten des hl. Georg und eines Stifters aus einem Gemälde, das Jan van Eyck 30 Jahre zuvor geschaffen hatte (Abb.360). In der Zeit, als Loyet arbeitete, hielt man die Bildhauerei gegenüber der Malerei für unterlegen. Das wichtigste mittelalterliche religiöse*

<sup>1511</sup> Ebd. S. 16f. u. Abb. 5; erhalten hat sich ein zweites, abweichendes, älteres Exemplar; vgl. W.

*Darstellungsmedium rückte nun hinter der Malerei auf den zweiten Platz. Skulpturen machten sogar, wie dieses Reliquiar, Anleihen bei älteren Gemälden.*<sup>1512</sup> Geht man der Reihe nach vor, so ist zu bemerken, daß das Reliquiar nicht das Werk eines Bildhauers, sondern eines Goldschmieds ist und als solches ein spätmittelalterliches Beispiel großer Gattungsidentität, auf die Forssman am Beispiel des Bernt Notke zugeschriebenen St. Georgs-Reliquiars für die deutsche Kunst hingewiesen hat. Sieht man in Loyets Reliquiar eine Goldschmiedearbeit, was sowohl das Material, als auch die angewandten Techniken unumgänglich machen, dann ist es kein *"treffliches Beispiel"* einer *"kleinformatigen Bildhauerarbeit"*, sondern, wie das Werk Notkes, eine monumentale, in einen funktionalen Rahmen eingebundene Statuette, wie sie in dieser Form, selten mit diesem Aufwand, in der Reliquienkunst bis zur Reformation in den Kirchenschätzen oder Heiltümern in weiten Teilen Europas die Regel war.<sup>1513</sup> Bei der Behauptung, daß man in der Zeit zwischen 1450-1500 *"die Bildhauerei gegenüber der Malerei für unterlegen"* hielt, wird auf einen Nachweis verzichtet, weil sie in ihrer Pauschalität weder für die *"nordische"* Bildhauerei, die wohl mehr noch eine Holzschnitzerei war, noch für die Goldschmiedekunst aufrecht zu erhalten ist. Es reicht hier, angesichts fehlender Quellen, der Hinweis auf die gerade im genannten Zeitraum und darüber hinaus entstandenden berühmten Schnitzaltäre von Michael Pacher (St. Wolfgangsaltar, um 1471-81, St. Wolfgang am Wolfgangsee), Tilman Riemenschneider (Heilig-Blut-Altar, um 1499-1505, Rothenburg, St. Jakobus) oder Hans Brüggemann (1521, Bordesolmer Altar, Schleswig, Dom), an denen sich deutlich der Vorrang der Plastik gegenüber der Malerei ablesen läßt, sowie im besonderen die Feststellung, daß sich etwa Antwerpen, das erst im 16. Jahrhundert das führende Zentrum südniederländischer Malerei wurde, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekanntermaßen im Export von Schnitzaltären besonders hervorgetan hat. Dieses Phänomen, das Harbison mit einem veränderten Absatzmarkt in Verbindung bringt, wurde auch von ihm selbst hervorgehoben. Käuferverhalten, Auftragslage und Verbreitung sprechen gegen eine Minderwertigkeit von Plastik in den Augen der Zeitgenossen.<sup>1514</sup> Zur weiteren abwertenden Begründung der angenommenen Hierarchie heißt es: *"Skulpturen machten sogar, wie dieses Reliquiar, Anleihen bei älteren Gemälden."* Man ist zunächst verwundert, wie es speziell im Bereich der neuzeitlichen Malerei überspitzt gesagt als wissenschaftliches Ereignis gefeiert wird, wenn man bemerkt, daß ein großer Meister aus dem Formenrepertoire des anderen zitiert, was ja,

---

Paatz: Bernt Notke und sein Kreis, Textband, Berlin 1939, S. 99ff.

<sup>1512</sup> Harbison 1995, S. 45-47 m. Abb.

<sup>1513</sup> Vgl. Schade 1974, S. 45-48 "Die mittelalterliche Reliquienverehrung und ihre Bedeutung für die Goldschmiedekunst".

<sup>1514</sup> *"Werke von unterschiedlicher Qualität wurden auf Vorrat für den freien Markt hergestellt und in viele Länder Nordeuropas, nach Deutschland und Skandinavien exportiert, aber auch in ihrer Heimat ließen sich diese Arbeiten problemlos absetzen. Man vertrieb von verschiedenen Handwerkern vorgefertigte Ensembles oder Figuren, was die Kosten reduzierte und die Kunstwerke einem größeren potentiellen Käuferkreis zugänglich machte"*, Harbison 1995, S. 68f. ("Der freie Markt").

sei es nach der Antike oder den gefeierten Künstlerpersönlichkeiten der damaligen Gegenwart oder nahen Vergangenheit, nicht nur im 15. und 16. Jahrhundert gang und gebe war, wogegen man im Bereich der hier Skulptur genannten Goldschmiedekunst abwertend von *"Anleihen"* spricht, ohne darauf zu achten, welche Unterschiede zwischen "Originalvorlage" und abhängiger "Kopie" gelten, einem Gemälde und einem Reliquiar. Abgesehen von dessen Materialität, es besteht aus Gold und muß Gold nicht nachahmen, transportiert es eine gemalte, zweidimensionale Vorlage in eine Skulpturengruppe, deren Sockel als architektonisch gegliederte Sarkophagform gebildet ist, dessen Oberfläche in einer Technik (Gravur) ausgeführt wurde, die in größter Nähe zum Kupferstich angesiedelt ist und im Inhalt ihrer Inschrift "Devisenkunst" zitiert. Darin kommt die gänzlich andersartige Qualität des Reliquars besonders deutlich zum tragen, wenn man in Rechnung stellt, das die Figuren hier im Gegensatz zur "Paele Madonna" nicht nur aus einer Perspektive auch von vorne betrachten werden können, was in der Dreidimensionalität des Mediums gründet. Ergänzt um die verlorene Madonna schließt sich das Werk motivisch nicht nur van Eycks malerischer Ausführung, sondern, dabei auch genealogisch-ideologisch, auch an die Tradition der von "Philipp dem Kühnen" in Auftrag gegebenen und von Claus Sluter ausgeführten Stifterbildnisse am Kirchenportal der Kartause von Champmol bei Dijon (1391-97) an. Zugleich steht das Werk auch in Analogie zur monumentalen französischen Grabplastik, oder sollte man sagen, es bereite diese sogar vor? Hier wird die Tradition der auf dem Sarkophag knienden, den mittelalterlichen gisant ersetzenden Grabfigur, wie sie in Verbindung mit dem Podest ja auch die Reliquiarfigur vorstellt, erst um 1498 durch die von Karl VIII. begründete Tradition der auf Spanien, die Niederlande und Deutschland wirkenden Königsgräber von St. Denis in die französische Grabplastik eingeführt. Karl hat, so überliefert eine Zeichnung des während der französischen Revolution zerstörten Monuments (Paris, Slg. Roger de Gaignières), seine Kopfbedeckung, die dem Kanonikus Paele fehlt, ebenso vor sich niedergelegt, wie Karl der Kühne auf seinem Reliquiar (**Abb. 361**).<sup>1515</sup> Im Gegensatz ist das Goldschmiedewerk aber nicht nur eine Grabanlage, der als Sarkophag gestaltete Sockel weist auf diese Identität hin, sondern ein Behälter für Reliquien und also vom Objekttyp ein Reliquiar, was im Unterschied zum Sepulchralmonument nicht nur die Größe, sondern auch das verarbeitete Material auf den ersten Blick offensichtlich machen, welche zugleich die liturgische Funktion des Werkes in der Kirchenpraxis evozieren:

*"Gold und Weiß (Silber) gelten als die dem Licht ähnlichsten und daher die Gottheit selbst symbolisierenden, also höchstrangigen Farben."*<sup>1516</sup>

<sup>1515</sup> Panofsky 1993, S. 84-94 ("Die Aktivierung der Grabsteine"): In der italienischen Grabplastik des 14. Jahrhunderts begegnete bereits der Typus der emporgehobenen, knienden "Stifterfigur", die noch dazu von einem Heiligen begleitet wurde, der sie der Madonna empfehlen sollte, zu der sie betet.

<sup>1516</sup> Lcl, Bd. 2, Sp. 7-14 (Farbensymbolik), hier Sp. 9.

Mit der Nähe spätmittelalterlicher Statuettenreliquiare zur figürlichen Stein-, Holz- oder Metallplastik kann kaum für die Gattung argumentiert werden, denn eine plastisch-figürliche Ausschmückung von Goldschmiedewerken führt weit in das Mittelalter zurück, das plastischen Bildschmuck als traditionelles Aufgabengebiet des Goldschmieds ausweist, der sich, Loyet ist ein Beispiel, seit dem 15. Jahrhundert wahlweise auch der von ihm entwickelten Technik der „Gestochenen Bilder“ bedienen konnte. Lüdke klassifizierte das ältere französische Georgsreliquiar als Unterabteilung „Stifterreliquiare“ in der Abteilung „Folgen, Paare, Repräsentative Gruppen“. Das deutsche, ebenfalls dem Kult des Ritterheiligen verbundene Werk, der sich als Tafelaufsatz bzw. Trinkgeschirr um 1600 großer Beliebtheit an den deutschen Höfen erfreute, wurde von Lüdke in die Abteilung „Szenische Figurengruppen“, Unterabteilung „Heiligenlegenden“ aufgenommen.<sup>1517</sup>

Historisch angemessen leiteten Goethe, Kohlhaussen oder Schade die Definition von Goldschmiedekunst neben dem Material auch aus den handwerksspezifischen Arbeitstechniken ab, die den (Gold-) Schmied mit den Techniken des Bildhauers, insbesondere des Metall verarbeitenden Bronzegießers, verbindet. Mit Goethes Begriff von der "Mannigfaltigkeit der Arbeiten" ist allerdings ein weit größeres technisches Spektrum und eine wesentlich reichhaltigere Produktpalette bezeichnet. Nicht umsonst schloß der Gelehrte seiner Übersetzung von Cellinis Vita ein Kapitel zur "Technik" an, das in seiner Summe für keinen Bildhauer, sondern, als Modifikation von Cellinis acht Sparten der Goldschmiedekunst, nur für einen Goldschmied stehen kann: 1. Kenntnis der Edelsteine, 2. Fassen der Edelsteine, 3. Niello, 4. Filigran, 5. Email, 6. Getriebene Arbeit, 7. Große Siegel, 8. Münzen und Medaillen, 9. Grosserie (Gefäße und Statuen).<sup>1518</sup> Was Goethe im Rückgriff auf Cellinis Traktate für die Renaissancegoldschmiedekunst beschrieb, ein Kunstgattungen übergreifendes Tätigkeitsfeld verbunden mit der Beherrschung der speziellen Technik, stellte Schade für den mittelalterlichen Goldschmied fest, wobei auch dort von einer spezialisierenden Aufgabenteilung ausgegangen werden muß, die Cellinis Katalog berühmter Florentiner Goldschmiede stützt:

*"Das Goldschmiedehandwerk vereint - und das Mittelalter ist hierfür besonders charakteristisch - verschiedene Techniken und Künste in einem Beruf. So können die figürlich getriebenen Reliquiare mit ihren Reliefs und freiplastischen Darstellungen als Meisterwerke der Bildhauerkunst angesehen werden. Die qualitätvollen Gravierungen, Szenen und Ornamente haben die vollständige Beherrschung der Zeichenkunst zur Voraussetzung, und in der Auswahl, Zusammenstellung und Farbenwahl der Metalle, Edelsteine und Glasflüsse (Email) stellt der Goldschmied sein farbles Empfinden*

<sup>1517</sup> Lüdke 1983, Bd. 1, S. 93f. u. 111f., Abb. 272 u. 116 sowie Bd. 2, Kat. Nr. 214 u. 12.

*unter Beweis.<sup>1519</sup> Die auf vielen Gefäßen, Geräten und Schmuckstücken vorhandenen Ornamente, seien sie gegossen, getrieben, ziseliert oder emailliert, beweisen, daß die besten Vertreter dieses Handwerks zugleich auch immer hervorragende Künstler waren.<sup>1520</sup>*

Im Gegensatz zu Harbison versuchte Forssman eine positive Rechtfertigung und Definition der Gattung ausgehend von den Hochkünsten, vorrangig der Plastik, was sicherlich gut gemeint, im Ergebnis aber falsch und sogar irreführend ist. Eine plastische Tätigkeit muß weder für den mittelalterlichen, noch für den frühneuzeitlichen Goldschmied nachgewiesen werden. Die Herstellung von plastischen Formen gehört zu seinem Beruf. Das zeigt unter anderem nicht nur das spätgotische Georgsreliquiar, sondern insbesondere die Werke des 16. Jahrhunderts, für die sich verglichen zum Mittelalter zwar eine größere Zahl an Kleinplastiken aus Holz oder Bronze von unterschiedlicher Größe erhalten hat, *„die als Modelle für Silberfiguren gedient haben können, aber es gelingt nur selten, danach gefertigte Silberarbeiten nachzuweisen.“<sup>1521</sup>* Die überwältigende Mehrzahl der zwischen 1500-1620 in Deutschland entstandenen profanen Trinkgefäße sind Pokale, Becher, Kannen, Becken und Humpen. In diesem Bereich der „Grosserie genannten Kunst“, das heißt konkret bei der Herstellung von figürlichen Gefäßen, ist nach Forssman, der dabei durchaus über entsprechende Vorlagenbücher hinwegsieht, kein Verdacht der Fremdbestimmung mehr möglich. Für einen Becher oder Pokal *„braucht der Goldschmied keine Anleihen bei der ‚echten und großen Kunst‘ zu machen, im Gegenteil, er wird ihr gegenüber zum Gebenden“<sup>1522</sup>*; der Verweis gilt der Rezeption von Goldschmiedewerken in der niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts und damit einem eigenen Thema, das nicht die Bildgeschichte des Goldschmieds, sondern die Bildgeschichte der gemalten Goldschmiedekunst betrifft.

Kategorisch wurde dieses Kapitel durch Scheffler 1985 mit der Analyse von Goldschmiedewerken auf Dreikönigbildern erschlossen, die zwischen 1400 und 1530 in Deutschland und den Niederlanden entstanden sind. „Goldschmiedewerke im Bild“ lassen sich im gesamten hier behandelten Zeitraum nachweisen; ausgehend etwa von einer Illustration zum Buch über die Arithmetik (*De institutione arithmetica*) des römischen Staatsmannes und Philosophen Boethius (gest. 524), die um 845 in Tours für Karl den Kahlen entstanden ist<sup>1523</sup>, bis hin zur Allegorie des Gesichts von Peter Paul Rubens/Jan Brueghel d.Ä. von 1617 (**Abb. 219a-g**) und darüber hinaus zur „Kunstkammer mit Venus bei

---

<sup>1518</sup> Cellini/Goethe 1803, S. 507-13 (Anhang: VIII. Goldschmiedegeschäft) mit nachfolgenden Abschnitten.

<sup>1519</sup> Kat. Spätgotik am Oberrhein, Stuttgart 1970, S. 219.

<sup>1520</sup> Schade 1974, S. 38f.

<sup>1521</sup> Forssman 1992, S. 18.

<sup>1522</sup> Ebd. S. 23.

<sup>1523</sup> Kat. Kunst und Kultur 1999, Bd. 2, S. 725ff., Kat. Nr. X.20 m. Abb. (Bamberg, Stattsbibliothek).

der Toilette“ von Jan van Kessel d.Ä., die zwischen um 1650 und 1660 datiert.<sup>1524</sup> In den gemalten Kunstkammern tritt die Goldschmiedekunst noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts selten, aber gleichberechtigt bzw. vorrangig in Erscheinung.<sup>1525</sup> Neben konventionellen und langlebigen Formen gibt es eine Art von Objekten, *„denen eine besondere Originalität zu eigen ist“* und deren Blütezeit mit den Jahren um 1540 bis um 1650 von der Forschung umrissen wurde. Das „Wunderliche Trinkgeschirr“ selbst, zu dem auch die St.-Georgs-Pokale als profane Nachfolger der Reliquiare gehören, soll also das ahistorische, manierismusfeindliche Urteil des deutschen Idealismus im Hinblick auf den schöpferischen Akt des Künstlers relativieren.<sup>1526</sup> Wenn Trinkgefäße in Tiergestalt *„von begabten Meistern ersonnen wurden“*, so zur weiteren Verteidigung der Gattungsoriginalität durch Forssman, dann findet sich *„nicht einmal in der großen Plastik ihresgleichen“*, denn an *„ihnen konnten sich die Phantasie und der Humor der Meister betätigen. Von ernsthafter Symbolik bis zum äquivoken Scherz konnten dabei alle Register gezogen werden.“*<sup>1527</sup> Hier zeigt sich im Vergleich zur „großen Plastik“ ein weiteres potentiell Vorlagenfeld und Gattungsproblem, daß nicht allein den Oberflächenschmuck und die dreidimensionale Gestaltung dem Vorwurf der Fremdbestimmung aussetzt, sondern die Qualifizierung als Halbkunst eher befördert als auflöst; der Ausweg ist die notwendige, abermalige Aussonderung der „begabtesten“ Goldschmiede.

Als *„genuine Plastiker bewährten sich die begabtesten Goldschmiede, wenn sie nicht nach italienischen oder anderen Modellen arbeiteten, sondern sich auf eigene Naturstudien einließen.“* Der Hahnenpokal von Hans Petzolt von 1599 im Germanischen Nationalmuseum **(Abb. 362)** *„ist ein wahres Kunstwerk, das einen Vergleich mit Dürerschen Tierstudien nicht zu scheuen braucht. Gerade Haustiere wie Hühner, Schafe, Hunde und Rinder haben die gestalterischen Kräfte der Goldschmiede mobilisiert und eine faszinierende Schar von Tierplastiken hervorgerufen. Nicht selten sind die Nürnberger und Augsburger Silbertiere denen der holländischen Tiermaler an Charakter und Ausdruck ebenbürtig.“*<sup>1528</sup> Für Forssman liegt in der Darstellung von einheimischen Haustieren also ein besonders

<sup>1524</sup> Kat. Wettstreit 2002, S. 385f., Kat. Nr. 168 (Paris, Galerie d'Art St. Honoré).

<sup>1525</sup> Weiterführend Wettengel 2002, S. 129-141 aber ohne besondere gattungsübergreifende Fragestellungen.

<sup>1526</sup> Forssman 1992, S. 31: *„Quellen aus dieser Zeit berichten einstimmig, wie unmäßig besonders in Deutschland an fürstlichen und gewissen bürgerlichen Tafeln gegessen und getrunken wurde. Dementsprechend sind die Trinkgefäße, verglichen etwa mit heutigen Weingläsern, auffallend voluminös. Die Absicht scheint gewesen zu sein, mangelnde Trinkkultur durch besonders kunstvolle oder wenigstens einfallsreiche silberne und vergoldete Trinkgefäße zu kompensieren. ‚Frechheit des Geschmacks‘, wie Goethe das nannte, richtiger vielleicht bizarre Einfälle, waren dabei nicht ausgeschlossen.“* Zum sozialgeschichtlichen Hintergrund und die Integration von Goldschmiedewerken in das höfische Zeremoniell am Beispiel tiergestaltiger Metallgefäße vgl. ausführlich Siegel-Weiß 1994, Einleitung, S. 2-4 und Kap. 2: Soziokultureller Hintergrund der Tiere und Tiergefäße, hier besonders die Abschnitte 2.1 bis 2.4 (Trinksitten, Geschenkanlässe, Öffentliche Verordnungen, Schriften und die Bedeutung des Tiers), S. 13-30 mit zahlreichen Beispielen und Nachweis der Quellen.

<sup>1527</sup> Forssmann 1992, S. 42.



gewichtiges Argument für die Originalität der Gattung, gegen den Vorwurf der Nachahmung großer Kunst zugunsten einer Nachahmung der Natur; unabhängig davon, ob sie gegossen oder frei getrieben sind. Die Tierstudien Dürers und seiner Nachfolger in Deutschland und den Niederlanden sind zusammen mit den Naturabgüssen Jamnitzers tatsächlich der kunsthistorische Rahmen, dem auch Petzolds im Krähen aufgerichteter Hahn zugehört, der mit Fußring als Haustier gekennzeichnet ist. Ihre große Naturnähe oder, vor dem kunsttheoretischen Maßstab der Zeit, ihr hoher Grad an Naturnachahmung, täuschte hier wie da nur allzu leicht und in der Goldschmiedekunst fast durchgehend über mögliche Sinngehalte hinweg. Will man zu einer angemessenen wissenschaftlichen Definition von Goldschmiedekunst gelangen, dann ist es zunächst wenig förderlich tiergestaltige Trinkgefäße zu (allansichtigen) „Tierplastiken“ zu degradieren, deren Standards sie durchaus erfüllen (**Abb. 363**). Petzolds "Hahnenpokal", der auf die ältesten mittelalterlichen Spuren tiergestaltiger Trinkgefäße zurückweist, wurde 1599 auf der Kirchweih in Kraftshof, das unter dem Patronat der Familie des Geschenkten stand, dem Wilhelm Kress von mehreren Nürnberger Patriziern überreicht. Eine Platte auf der Unterseite des Sockels überliefert ihre Initialen.<sup>1529</sup> Überwindet man den Eindruck eines *"lebendigen Federviehs"* im Rückgriff auf die zeremoniale Bindung an die Tradition des Hahns als Gewinn auf Kirchweihfesten, ein weiteres Beispiel einer funktionalen Gestaltung, dann eröffnet sich der symbolische, nachweislich der religiöse Sinngehalt der Darstellung, welcher der allein stilgeschichtlichen Betrachtung verborgen bleibt.<sup>1530</sup> Am Beginn der Reihe von beispielhaften Inventareinträgen fürstlicher Kunstsammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts, die das häufige Vorkommen silberner oder vergoldeter Tiere an den Höfen eindrucksvoll belegen, werden für Oktober 1525 zwei Hähne aus dem Schatz Kaiser Maximilians verzeichnet. Einer wurde beschrieben: *„ain han aus straussenei, in silber verfasst, hinden und oben“*.<sup>1531</sup> Die besondere Klugheit und Wachsamkeit des Hahnes (Job 38, 36; Mk 13, 35; Plinius, Nat. hist. X 46, XXXVII 144) fand die vielfältigste Ausdeutung im neutestamentarischen Bericht von der Verleugnung Petri (Mt 26, 69-75 und Jo 18, 15-27) wie deren Voraussage durch Christus (Mt 26, 20-35; Jo 13, 38). Die patristische Literatur leitet aus der Verleugnungsszene die Symbolik als Rufer und

<sup>1528</sup> Ebd. S. 31f.

<sup>1529</sup> Hans Wilhelm Kress, der Sohn des Beschenkten berichtet, daß Petzolt das originale Tagebuch Albrecht Dürers besaß, wovon heute nur noch Abschriften erhalten sind. Dies deutet auf ein nachhaltiges persönliches Interesse an Dürers Schriftwerk hin; vgl. Kat. Schätze, Kat. Nr. 28, S. 165f. m. Abb., S. 32 u. 94.

<sup>1530</sup> Im Bamberger Domschatz haben sich von den zahlreichen in den mittelalterlichen Domschatz- und Heiltumsverzeichnissen erwähnten Stücken nur zwei Reliquiare erhalten. Darunter das Armreliquiar des Hl. Veit aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhundert, das erstmals bei der Heiltumsweisung 1493 nachzuweisen ist. In der leicht geöffneten Hand des empor gestreckten rechten Armes steht ein kleiner Hahn als Attribut des Heiligen, der in seiner zum Krähen gespannt aufgestreckten Körperhaltung der Tiergestalt Petzolt auch im Grade seines Naturalismus sehr nahe kommt; vgl. R. Baumgärtel: Der Bamberger Domschatz, in: Kat. Kirchenschätze 1991, S. 24-28, hier S. 27f. m. Lit. u. Abb.

<sup>1531</sup> Siegel-Weiß 1994, S. 38.

Mahner ab. Entsprechend begegnet der Hahn in Verleugnungsszenen an frühchristlichen Sarkophagen schon früh in seiner (1) Bedeutung als "Symbol des reuigen Sünders" und als vorausweisender Begleiter zu Füßen Petri oder erhöht auf einer Säule postiert. Das Hahn auf der Säule-Motiv, das sich vom gallo-römischen Merkur-Attribut herleitet und auch im Armreliquiar erkennbar ist, begegnet verschiedentlich auch unabhängig von der Petrus-Szene, so etwa als Randzeichnung Dürers zum Gebetbuch Maximilians oder ganz autonom als Sinnbild der Reue schlechthin in Dürers Kupferstich vom verlorenen Sohn (um 1497), dessen Rückkehr soeben vom Hahn verkündet wurde. Der Hahn wurde schon in der antiken Literatur wegen seines regelmäßigen Krähens in den frühen Morgenstunden, also seiner eigenen Wesensart, (2) zum "Symbol der Wachsamkeit", als das er seit dem 9. Jahrhundert als Turmhahn Erwähnung findet. Der Turmhahn stellt den Mahner und Rufer dar, der vor Anbruch des Tages die säumigen Christen rechtzeitig zum Gebet ruft und zur Einkehr mahnt (Aug, Serm. 29 in Ps 118, 4). In engem Bedeutungszusammenhang zu den genannten Ausdeutungen ruft der Hahn (3) als "Symbol der Liberalitas und Sapientia Divina" aus eigener Vorsorglichkeit seine Hennen herbei, wenn er etwas Freßbares gefunden hat, genauso wie ein Prediger die göttliche Weisheit der Heiligen Schrift an die Gläubigen verteilt. Auch in dieser Bedeutung begegnet der Hahn, der auch die Auferstehung und die Erweckung der Welt unter der neuen Ordnung Christi, aber auch (4) Fruchtbarkeit und Unkeuschheit symbolisieren kann, bei Dürer (Ruhe auf der Flucht, Holzschnitt, um 1502; B. 90). Als Attribut von Personifikationen ist der Hahn 1643 bei Ripa Zeichen der Intelligenz ("Studio"; vgl. Ripa Venedig 609f.) und der Weisheit ("Sapienza Divina"; vgl. Ripa Venedig 547).

Der Hahn führt weiterhin nicht nur an den Beginn der schriftlichen und bildlichen Überlieferung tiergestaltiger Gefäße, sondern bekanntlich auch auf die frühe Geschichte des Automaten zurück, denn unter den *„personae dramatis der automatischen Räderuhr nimmt der Hahn die vornehmste Stelle ein.“* Sein „Uhrhahn“ (**Abb. 364**) ist die älteste erhaltene Automatenfigur der Uhr des Straßburger Münsters von 1352/54 (Strasbourg, Château des Rohan, Musée des Beaux-Arts).<sup>1532</sup> Für die Goldschmiedekunst steht der „Riß für ein Gefäß in Form eines Hahnes“, der zwischen 1340 und 1360 datiert wird, am Beginn der Studie von Siegel-Weiß (Regensburg, Zentralarchiv der Fürsten von Thurn und Taxis). Ob der Hahn ein *„Gerät profaner oder sakraler Verwendung war, kann anhand der Zeichnung nicht entschieden werden. Objekte dieser Art waren in beiden Bereichen beliebte Prunkstücke.“* Als Auftraggeber *„kommen die adeligen Grundherrn Regensburgs oder des Umlandes, ein Fürst, die Stadt selbst oder das Domkapitel in Frage.“*<sup>1533</sup> In den Schatzinventaren der

<sup>1532</sup> Heckmann 1982, S. 105f. m. Abb. und Francis C. Haber: Zeit, Geschichte und Uhren, in: Kat. Welt als Uhr 1980, S. 10-20, hier S. 13 m. Abb. 4.

<sup>1533</sup> Siegel-Weiß 1994, S. 6f.

internationalen Höfe des 14. und 15. Jahrhunderts ist eine Reihe von Gefäßen in Hahnengestalt erwähnt. Entsprechende Einträge gibt es seit dem 14. Jahrhundert in den Inventaren des päpstlichen Schatzes (1342/43, 1353, um 1360). Aus dem Eintrag von 1353 geht hervor, daß der Hahn als „salneria“ zur Aufbewahrung von Salz diente:

*„Auch am Hof der prachtliebenden Herzöge von Burgund waren ausgefallene Tierbehältnisse beliebt. Im 1368 erstellten Schatzverzeichnis von Louis Duc d’Anjou befand sich ein Hahn, auf dessen Beschreibung die Bestimmung als Gießgefäß hervorgeht.“*

Für um 1350 ist zudem überliefert, „daß Bürger der Stadt Prag ihrem Hauptmann namens Berken einen silbernen Hahn schenkten.“ Eine gesellschaftsübergreifende Rezeption ist demnach für „Behältnisse in Gestalt von Hähnen“, die zu den „frühesten nachweisbaren figürlichen Silberarbeiten“ gehören, für die Mitte des 16. Jahrhundert gesichert. Im 15. Jahrhundert gibt es „keinen Nachweis für eine Benutzung als Trinkgerät“:

*„Die Behältnisse scheinen in erster Linie der Repräsentation gedient zu haben.“<sup>1534</sup>*

Tiergestaltige Reliquiare stammten ursprünglich oftmals „aus dem profanen Bereich und gelangten als fromme Stiftung in einen kirchlichen Schatz, wie zwei Reliquiare in Hahnengestalt mit Straußeneiern in der Stiftskirche von Fritzlar.“ Das breite Tierartenspektrum von Reliquiaren aus dem 14. und 15. Jahrhundert (Hahn, Henne, Taube, Hirsch, Lamm, Pelikan, Phoenix, Adler, Löwe, Schmetterling, Einhorn), für die vielfach „exotische Materialien wie Straußeneier oder Nautilusmuscheln verarbeitet“ worden sind, kontrastiert zu der Feststellung, daß im weltlichen Bereich „fast nur Hahn und Henne“ vorkommen, wobei der Strauß in Verbindung mit Straußeneiern bezeichnenderweise „erstmal im 16. Jahrhundert erscheint“. Es ist offensichtlich, daß sich aus der Artenvielfalt mittelalterlicher Reliquiare das profane frühneuzeitliche Spektrum von über 30 verschiedenen Tierarten eröffnet hat, deren Funktion als Trinkgefäß ein und dieselbe ist:

*„Die spätesten Aufträge für tiergestaltige Reliquiare aus Silber stammen aus dem frühen 16. Jahrhundert von Friedrich dem Weisen von Sachsen (1463-1525) und Albrecht II. von Brandenburg (1490-1545) und waren für das Wittenbergische bzw. für das Hallesche Heiltum bestimmt. Zu späterer Zeit sind im kirchlichen Bereich keine vergleichbaren Reliquiare mehr bekannt.“<sup>1535</sup>*

Petzolts krähender Hahn ist keine Plastik, sondern ein Trinkgefäß, das als Geschenk für einen Anlaß konzipiert und motivisch abgestimmt wurde. Diese Polyfunktionalität und Beweglichkeit unterscheidet ein Goldschmiedewerk generell von der statischen großen

---

<sup>1534</sup> Ebd. S. 7f.

<sup>1535</sup> Ebd. S. 9-12.

Skulptur; erst die kleinformigen Kunstkammerplastiken des 16. Jahrhunderts zielen in diese Richtung der Transportabilität und Exklusivität.

Es steht fest, daß sich die Position des Goldschmieds *„vom hochgeehrten Hofmann und Vertreter einer ars mechanica über den zünftigen Handwerker zum Händler für industriellen Schmuck unserer Tage“* wandelt, aber es bleibt die Frage, ob dieser kunsthistorische Niedergang schon im Mittelalter begonnen hat; dies vor dem Hintergrund, daß sich nach Fritz 1982 schätzungsweise nur 1 % der gesamten Produktion aus dem Zeitraum von 1250 bis 1520 im mitteleuropäischen Raum erhalten hat. Den höchsten Grad eines Anachronismus erreicht Claussen mit der Feststellung, daß die serielle, anscheinend Jahrhunderte währende Phase *„schließlich in die moderne Industrie des Kunsthandwerks übergegangen ist.“* Nicht jede Ästhetik geht mit *„dieser Entwicklung konform und unterstützt sie“*; schon gar nicht *„indem sie heutige Goldschmiedekunst in den Bereich des Kunsthandwerks, der angewandten Künste verbannt“*, denn beide Begriffe, *„die zur Abgrenzung von autonomen, höheren Künsten geprägt worden sind“*, sollten für die historische Goldschmiedekunst nicht synonym verwendet werden. In der EINFÜHRUNG wurde mit Helmut Seling schon eingangs eine Differenzierung zwischen „Kunsthandwerk“ und „Kunstgewerbe“ gefordert. Hilfreich wäre die Annahme gängiger lexikalischer Definitionen; sie liefern die Kriterien für eine chronologische Begriffsverwendung, die den historischen Status der Gattung berücksichtigt. Im Leipziger „Lexikon der Kunst“ ist Angewandte Kunst *„ursprünglich die zusammenfassende Bezeichnung für diejenigen Bereiche der Gestaltung, die nicht vorrangig oder nicht nur um ihrer ästhetisch-idealen Bedeutung oder ihrer ästhetisch-visuellen Wirkung willen da sind (wie die sog. freie Kunst: im Bereich der Bildkünste, Malerei, Plastik und Graphik), sondern die in unterschiedlicher Weise unlösbar an Gegenstände mit praktischem Nutzwert gebunden sind“*; eine Abgrenzung zum System der Künste bestätigt sich also. Aufgrund der Gemeinsamkeit eines gemeinsamen praktischen Nutzwertes *„haben sich, zugleich auch Bedeutungsschattierungen treffend, weitere Bezeichnungen für angewandte Kunst eingebürgert: Kunsthandwerk, Kunstgewerbe, dekorative Kunst, technische Künste, Gebrauchsgraphik und Gestaltung. Bis zum Beginn der notwendig sich spezialisierenden kapitalistischen maschinellen Produktion war die Einheit der angewandten Kunst (jetzt synonym gebraucht) mit der ‘freien’ Kunst weitgehend gewahrt (...). Als abgesonderter Bereich wird die angewandte Kunst erst tatsächlich und danach begrifflich seit Ende des 18. Jahrhunderts, v. a. seit Mitte des 19. Jahrhunderts angesehen.“*

<sup>1536</sup> Für ein besseres Verständnis liegt nahe, die Bezeichnung „Angewandte Kunst“ als

---

<sup>1536</sup> Lexikon der Kunst, Bd. I, Leipzig 1987, S. 168. Kohlhaussen 1955, S. 7 u. 10 lieferte im Vorwort zum fünften Band der „Deutschen Kunstgeschichte“ ein entsprechendes erstes Kriterium für die Definition des „Kunsthandwerks“, welches dieses zunächst jedoch mit den „angewandten“ oder „dekorativen“ Künsten verbindet, die ab dem 19. Jahrhundert entstehen: *„Kunsthandwerk ist nach*

Oberbegriff für Objekte des Kunsthandwerks, des Kunstgewerbes und des Design zu verwenden. Jeder Gegenstand „angewandter Kunst“ (Kunsthandwerk, Kunstgewerbe, Design) „*muß zuerst zwei Eigenschaften haben, er muß seinem Zweck genügen, d.h. ein Messer muß handlich sein und schneiden, ein Stuhl praktisch zum Sitzen, ein Kochtopf darf nicht springen, ein Teppich muß die Kälte abhalten usf. Untrennbar damit verbunden muß die zweite Eigenschaft des Schmuckes sein.*“<sup>1537</sup>

Unter "Kunstgewerbe" wird "die (oft serienmäßige) Herstellung und der erwerbsmäßige Vertrieb von schmückenden und Gebrauchsgegenständen des häuslichen Bedarfs, von Raum-, Tafel- und Körperschmuck, von Andenkenartikeln u. a. verstanden." Im "Gegensatz zum Kunsthandwerk", was dessen Status als Kunstgattung betrifft, „*wo die Fertigung eines Gegenstandes vom Entwurf bis zur endgültigen Ausführung in einer Hand liegt, liefert im Kunstgewerbe der Entwerfer gewöhnlich nur den Entwurf, der dann in einer Werkstatt oder einem Maschinenbetrieb ausgeführt wird. Da die Grenzen zwischen Kunstgewerbe und Kunsthandwerk nicht scharf gezogen werden können*“, zumindest nicht unter Ausschließung der Arbeitsteilung für das Kunsthandwerk, "sind beide Begriffe oft Verwechslungen unterworfen. Das Kunstgewerbe ist als Massenerzeugnis und durch Massenvertrieb - zu im allgemeinen relativ niedrigen Preisen -, wie als Exportartikel für die Volkswirtschaft von erheblicher ökonomischer Bedeutung. Die Herstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse geschieht vielfach noch manuell, jedoch werden in zunehmenden Maße Maschinen eingesetzt. Die im Kunstgewerbe verwendeten Materialien sind die des Kunsthandwerks; sie umfassen Metalle (Gold, Silber, Kupfer, Messing, Zinn, Bronze, Tombak, Eisen, Aluminium u. a.), Keramik (Steingut, Steinzeug, Irdenware, Fayence, Porzellan), Glas, Holz, Leder, Elfenbein, Email, Bernstein, Textilien, Kunststoffe u. a. Da in der Vergangenheit mit dem Aufschwung der Industrieproduktion das Kunstgewerbe auf billigste Weise schon existierende Gegenstände in zahllosen Wiederholungen nachahmte (!) und Handarbeit vortäuschte, erhielt das Wort Kunstgewerbe einen leicht abfälligen Bedeutungsgehalt." Die Bezeichnung „Kunstgewerbe“ bürgerte sich Mitte des 19. Jahrhunderts ein<sup>1538</sup>; sie erklärt

---

unserem Sprachgebrauch alles von Hand für einen bestimmten Gebrauchszweck geschaffene künstlerisch veredelte Gerät. Es umfaßt alle Gegenstände, die daheim, in der Kirche oder an anderen Orten zum Leben, Wirken, Wohnen, Kleiden und zum Schutz dienen, ein riesiger Bestand an älteren und neuerstandenen Dingen, die den Menschen unmittelbar umgaben und stetig auf ihn einwirkten.“ Übergreifendes Kriterium der „angewandten Künste“ ist eine Gebrauchsfunktion, die diese Nähe begründet. Mit ihr führt das „*kunsthandwerkliche Gerät eindringlicher als ein Gemälde oder eine plastische Figur in die Lebensbedürfnisse seiner Zeit*“ ein; der „Historiker“ und Kunsthistoriker muß „*hier manches erklären oder deuten*“, was „*über den ästhetischen Bereich hinausgeht*. Insofern kann er aber auch gleichzeitig oft dem Hinweis auf den ästhetischen Gehalt dienen, indem er Form und Schmuck aus dem Zweck begreifen läßt.“

<sup>1537</sup> Ebd. S. 7 zum „Kunsthandwerk“.

<sup>1538</sup> Lexikon der Kunst, Bd. IV, Leipzig 1992, S. 132-34 ("Kunstgewerbe"). Weiterführend zur europäischen und amerikanischen Reformbewegung im Kunstgewerbe sowie mit Nachweisen der wichtigsten zeitgenössischen und modernen Publikationen G. Semper: Der Stil in den technischen

Goethes zeitgenössischen Halbkunstvorwurf, der wesentlich in der Vorlagenverarbeitung, d.h. in der Übernahme fremder Ideen gründet, zunächst aber ausschließlich kunstgewerbliche Massenware betrifft.

"Kunsth Handwerk", zu dem die hier behandelten Goldschmiede ihren Beitrag geleistet haben, bezeichnet dagegen die *"Herstellung von zweck- und sinngemäßen Gegenständen für Gebrauch, Schmuck, Raumausstattung und Repräsentation in zugleich künstlerisch und handwerklich durchgebildeter Gestaltung. Grundlage handwerklichen Schaffens ist das einschlägige Handwerk: Töpferei, Gold- und Silberschmiede, Gürtelerei und Metallplastik, Kunstschmiede, Handweberei und Bildwirkerei, Drechselei, Glasgestaltung, Buchbinderei, Emailgestaltung u. a. Charakteristisch für das Schaffen des Kunsthändwerkers ist, daß jeder Gegenstand meist von ihm selbst entworfen und in der Werkstatt bis zur höchstmöglichen Vollendung ausgeführt wird; im Unterschied zum Kunstgewerbe, bei dem der Entwerfer gewöhnlich nur den Entwurf für die Ausführung liefert."* "Handwerk und Kunst", diese Feststellung besitzt besondere Bedeutung, weil sie die doppelt behauptete Vorlagenverarbeitung als Unterscheidungsmerkmal zwischen Kunstgewerbe und Kunsth Handwerk für die frühe Neuzeit modifiziert, *"sind in dieser Zeit engstens verbunden. Künstler wie H. Holbein, A. Dürer, C. Floris oder P. Flötner, A. Hirschvogel und H. Aldegrever schufen Entwürfe für das Kunsth Handwerk: durch Ornamentstiche wurden die Vorbilder verbreitet. Arbeiten in Gold und Eisen, Elfenbeinschnitzerei und Intarsienarbeit wurden zu künstlerischen Meisterleistungen. Im 17. Jahrhundert wurde Paris eine Hochburg besten Kunsthändwerks. Mit der Gründung der 'Manufacture Royale des Meubles de la Couronne' durch Colbert im Jahre 1662 sammelte sich von Paris aus das gesamte Kunsth Handwerk Europas. Auch hier wirkten die Entwürfe von Ornamentstechern wie J. Berain oder J. Lepautre vorbildlich und richtunggebend. Im 18. Jahrhundert wurden dem Kunsth Handwerk durch das Repräsentationsbedürfnis der Fürsten besondere Aufgaben gestellt (G. Dinglinger, Grünes Gewölbe). - In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte mit dem Aufkommen des Maschinenwesens ein Niedergang der Handwerkskultur und in dem Zusammenhang auch des Geschmacks ein."*<sup>1539</sup> Zu dieser Zeit, als ein theoretisches System der bildenden Künste bereits existierte, hat das Kunsth Handwerk zwei neue Namen, „Kunstgewerbe“ und „Angewandte Kunst“, bekommen.

---

und tektonischen Künsten, 2 Bde., Frankfurt/M. 1860-63; J. Labarte: Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance, 4 Bde., Paris 1864-66; G. Bucher: Geschichte der technischen Künste, Stuttgart 1875/ 76; H. van de Velde: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, Berlin 1901; B. Mundt: Die deutschen Kunstmuseen im 19. Jahrhundert, München 1973; Kat. Die nützlichen Künste. Gestaltende Technik und Bild. Kunst seit der industriellen Revolution, Berlin 1981; B. Mundt: Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil, München 1982; E. Siepmann: Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund, Gießen 1987.

<sup>1539</sup> Lexikon der Kunst, Bd. IV, Leipzig 1992, S. 135f. ("Kunsth Handwerk").

Erzeugnisse der „Angewandten Kunst“ (Kunsth Handwerk, Kunstgewerbe, Design) definieren sich seit dem 19. Jahrhundert, als Unterscheidungsmerkmal zu den Bildenden und Schönen Künsten, aus der Synthese von profaner Funktionalität und ästhetischer Gestaltung.<sup>1540</sup> Zu den Unterscheidungskriterien gehört zudem die Verarbeitung eines spezifischen Materials unter Anwendung besonderer Techniken.<sup>1541</sup> Die Produktionsweise unterscheidet zugleich zwischen einem kunsth Handwerklichen Objekt und einem kunstgewerblichen Produkt; die Differenz liegt in der handwerklich mechanischen bzw. industriell maschinellen Herstellung sowie der Verarbeitung hochwertiger Materialien begründet. Material und Technik sind in der Berufsbezeichnung vereinigt: „Goldschmied“. An erster Stelle ist die Technik jene Kategorie, in der sich das Kunsth Handwerk vom Kunstgewerbe unterscheidet; die einzelnen Sparten des Kunsth Handwerks gruppieren sich v.a. nach Material und handwerklicher Technik. Als Sparte des Kunsth Handwerks ragt die Goldschmiedekunst durch Exklusivität und Kostbarkeit des Materials heraus. Die Wahrnehmung eines kunsth Handwerklichen Gegenstandes ist zudem nicht auf die Augen beschränkt.<sup>1542</sup> Es bliebe zu prüfen, ob manieristische Goldschmiede bemüht waren, die profane Funktionalität auszuschalten, die sich wohl u.a. für den Niedergang ihrer Kunst verantwortlich zeichnet. Jedoch, selbst jenen Werken, die hier anzuführen wären, wird eine profane Funktion attestiert, die in das Labyrinth Rudolfinischen Herrscherkultes führt. Hintergrund jeder Ikonologie des Trionfi-Lavabos Christoph Jamnitzers bleibt die Feststellung: *„Kanne und Becken dienen seit alters als Geräte zur Körperwaschung.“* Das Werk bleibt damit zugleich eine Schöpfung des Kunsth Handwerks, weil ein Zusammenhang zwischen Objekttypus, Objektfunktion und Objektgestaltung nachgewiesen worden ist.<sup>1543</sup>

Für Goethe besaßen die Goldschmiede noch in der Lebenszeit Cellinis, d.h. in der zweiten Hälfte 16. Jahrhunderts, vielleicht doch ein hohes Ansehen: *„Zu damaliger Zeit genoß der Goldschmied vor vielen, ja man möchte wohl sagen vor allen Handwerkern einen bedeutenden Vorzug.“* Die Kostbarkeit von Gold, Silber und Edelsteine, die Perfektion

<sup>1540</sup> Kohlhaussen 1955, S. 8: *„Der Zierat selbst bezieht sich meist sinnvoll auf den Zweck des Gerätes, auch Art und Ort der Anbringung sind nicht zufällig. Selbst da, wo er nicht durch die Bestimmung des Gegenstandes gefordert war, sondern der Laune des Handwerkers entsprang, ist er künstlerisch zwingend.“*

<sup>1541</sup> Ebd.: *„Der Betrachter gewahrt schon beim Durchblättern, daß in jedem Jahrhundert Gegenstände aus edlen und unedlen Metallen, aus Glas, Ton, Holz und Textilien einander folgen. Jeder Stoff hat seine eigenen Gesetze, die der Bearbeiter kennen muß. Es ist ein anderes, in Bronze zu gießen als in Silber zu treiben oder in Eisen zu schmieden, ein anderes in Glas zu blasen, bunte Fäden zu wirken oder zu sticken.“*

<sup>1542</sup> Kohlhaussen 1955, S. 9: *„Schließlich besitzt der kunsth Handwerkliche Gegenstand noch weitere Eigenschaften (im Sinne von künstlerischen Qualitäten), die Berücksichtigung verdienen. Doch dazu müßte man ihn – wie ehemals – in die Hand nehmen.“*

<sup>1543</sup> Vgl. Irmscher 1999, S. 257-267 (Symbolum purgationis animae. Zur Ikonologie des Trionfi-Lavabo), hier S. 257 zu Beginn des letzten Kapitels.

handwerklicher Techniken, „*die Mannigfaltigkeit der Arbeiten*“ (typologisch und/oder technologisch) sowie der „*beständige Verkehr mit Großen und Reichen*“, zu denen sie schon im Mittelalter oft genug gehörten, „*versetzte die Genossen*“, die zur Lebenszeit Goethes schon Angehörige einer „Halbkunst“ waren, „*in eine höhere Sphäre*“ der Künste zu damaliger Zeit. Am Ende seines Vorwortes schließt Heinrich Kohlhaussen den Kreis, weil er auf Goethe zu sprechen kommt, der, er wäre nicht er selbst, seine Meinung eines „Halbkunststatus“ bereits revidiert hatte:

*„Kaum hatte Goethe mit der trefflichen Formel ‚Alle Kunst geht vom Handwerk aus‘ den inneren Zusammenhang aller Künste betont, da begann man zu spalten und trennte nach einer neugeprägten unschönen Bezeichnung das ‚Kunstgewerbe‘ heraus. Wohl hatte die industrielle Entfaltung dem Handwerk zugesetzt. Nun wollte man es, jedenfalls seinen künstlerisch anspruchsvolleren Teil, schützen und pflegen. Kunstgewerbemuseen entstanden, die die formale und technische Vorbildlichkeit des alten Handwerks demonstrieren sollten. Es war ein Fehlschlag. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts erwuchs mit dem Jugendstil eine Bewegung eigenen Wesens und künstlerischen Gehalts. Doch diese wie alle folgenden Bemühungen blieben Inselchen im Meere einer kunstfremden Technifizierung. Das Unheil wurde auch dadurch vergrößert, daß für die Fachwissenschaft das Kunstgewerbe oder die ‚niederen Künste‘ bis in unsere Tage mit Überheblichkeit übergangen wurden, lohnte es sich doch nur mit den ‚hohen Künsten‘, der Baukunst, Malerei und Plastik, umzugehen.“*<sup>1544</sup>

Schade beendete seine „Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst“, die im ersten Kapitel (Gold und Silber – Attribute von Reichtum und Macht) mit Gold und dessen Förderung in der Antike beginnt, nicht aus reiner Willkür mit dem späten Klassizismus um 1840; im Vorwort gibt er das Ende seines Untersuchungszeitraumes mit „*bis zur beginnenden Industrialisierung am Anfang des 19. Jahrhunderts*“ an<sup>1545</sup>; damit präzisiert sich die Unterscheidung einer Begriffsverwendung von „Kunstgewerbe“ für Objekte die nach und „Kunsthandwerk“ für Objekte die vor 1800 entstanden sind. Carl Hernmarck, der Verfasser des opulenten Standardwerkes über „Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede zwischen 1450-1830“, hat sein Untersuchungsgebiet ebenfalls klar eingegrenzt. „*Mein Thema*“, so schreibt er im Vorwort, „*ist die Kunst der europäischen Goldschmiede vom fünfzehnten Jahrhundert bis um das Jahr 1830. Es wird also auf der einen Seite durch die mit ihren Anfängen in der Spätgotik wurzelnde Renaissance, auf der anderen Seite durch die*

---

<sup>1544</sup> Kohlhaussen 1955, S. 9.

<sup>1545</sup> Schade 1974, S. 11f. u. S. 217: „*Der sich seit den vierziger Jahren im Kunsthandwerk ganz allgemein abzeichnenden Tendenz des Rückgriffs auf Formen vergangener Epochen folgte auch das Gold- und Silberschmiedehandwerk. Auf der Grundlage neuer gesellschaftlicher Verhältnisse und veränderter Produktionsmethoden entwickelte sich die Goldschmiedekunst immer mehr zu einem manufakturmäßig betriebenen Handwerk ohne gestiegenen künstlerischen Anspruch.*“



*Industrielle Revolution begrenzt.*<sup>1546</sup> Damit ist zumindest eine Antwort auf die Frage gegeben, wann der Abstieg der Goldschmiede zu Halbkünstlern vollendet war. Er wurde mit Beginn der Renaissance aktuell und mit ihrem Ende akut. Noch ereignete sich am Prager Kaiserhof Rudolfs II. ein Höhepunkt in der Geschichte des Hofgoldschmieds, an dem auswärtige Stadtgoldschmiede wesentlich beteiligt waren. Erst im Barockzeitalter wurden die Goldschmiede, zugleich mit dem Aufstieg der Malerei und der Einrichtung staatlicher Akademien, zu Hoflieferanten absolutistischer Fürstenhäuser und Augsburg zum Synonym für europäische Goldschmiedekunst.<sup>1547</sup>

Schon Goethes Zeitgenossen haben Kritik an seiner Qualifizierung der Goldschmiedekunst als „Halbkunst“ geübt; sie betraf jedoch nicht die Erzeugnisse der eigenen Gegenwart, sondern der Vergangenheit. In der Gründungszeit der ersten kunsthistorischen Institute, Künstlervereine, Kunstvereine und Museen hat auch die Erforschung der deutschen Goldschmiede bzw. der Goldschmiedekunst begonnen. Im Jahre 1828 gab der Verein Nürnbergerischer Künstler und Kunstfreunde das III. Heft der Reihe "Die Nürnbergerischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken" heraus.<sup>1548</sup>

Unter dem Titel "Wenzel Jamnitzer, Goldschmidt" verfaßte ein unbekannter Autor die erste *"monographische Darstellung des Künstlers"*.<sup>1549</sup> Der unbekannte Schreiber wies, was schon vorher vereinzelt der Fall gewesen war, auf zahlreiche Bildnisse, aber nur auf wenige Werke Jamnitzers hin. Neben einigen Zeichnungen und Entwürfen gab es nur ein einziges Goldschmiedewerk, *"das wir jetzt als ganz ächt und von ihm herrührend beschreiben können"*. Die Rede ist vom Merkelschen Tafelaufsatz. Laut der ersten monographischen Abhandlung von 1828 stellt das *"Prachtgeräth"* die *"Versinnlichung einer Idee"* dar, *"wie die Natur die große Geberin alles dessen sey, was der Mensch genieße"*. Das Abbild erscheint dabei als *"ein redender Gedanke, den der Künstler mit einem Reichthum von Phantasie, Schmuck und Abwechslung ausgeführt"* hat, damit das Werk *"uns dadurch eben so*

---

<sup>1546</sup> Hernmarck 1978, Vorwort S. IX-XI, hier S. IX.

<sup>1547</sup> Kat. Silber und Gold 1994, S. 17-56 (Helmut Seling/Lorenz Seelig).

<sup>1548</sup> Die Nürnbergerischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken. Hrsg. von dem Vereine nürnbergischer Künstler und Kunstfreunden, III. Heft: Wenzel Jamitzer, Goldschmidt, Nürnberg 1828; vgl. Isphording 1985, S. 191-206, hier weiterführend S. 191f.: Ein Auszug aus Informationen von Neudörfer, Doppelmayer und Sandart ist der Absatz zu Wenzel Jamnitzer im zweiten Teil von Georg Andreas Wills "Nürnbergischen Gelehrten-Lexicon", das 1756 in Nürnberg erschien. In Johann Rudolf Fueßlis "Allgemeines Künstlerlexikon" (Zürich 1779, 1. Theil, S. 330) wird Wenzel Jamnitzer als Goldschmied und Verfasser der Perspektivlehre ebenso geführt wie als Entwerfer für Jost Amman in Joseph Strutts "(A) biographical dictionary" (London 1785, Bd. 2, S. 45) oder im Handbuch für Graphiksammler von Michael Huber und Carl Christian Heinrich Rost mit dem Titel "Manuel des curieux et des amateurs de l'art" (Zürich 1797, Teil I, S. 207). Am Anfang des 19. Jahrhunderts wurde Jamnitzer unter anderem in Felix Joseph Lipowskys "Baierisches Künstler-Lexikon" (München 1810, S. 134) oder in Gottfried Johann Diabacz' "Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen" (Prag 1815, Bd. 2, Sp. 11f.) aufgenommen.

<sup>1549</sup> Isphording 1985, S. 191 u. Anm. 1.

*achtenswerth von Seite des Geistes als des Gefühles erscheinen muß*".<sup>1550</sup> 1976 schrieb Hayward, die „Ikonologie des Tafelaufsatzes“ für Kaiser Karl V. betreffend: „*The centre-piece is based on a philosophical programme*“.<sup>1551</sup> Für den Schreiber von 1828 ist Wenzel Jamnitzer als Zeichner, Kenner der Perspektive und als Mathematiker *"weit über die Sphäre der gewöhnlichen, wenn auch geschickten Arbeiter"* herausgehoben.<sup>1552</sup> Eine anderer Zeitgenosse rezensierte die anonyme „Jamnitzer-Monographie“ im „Kunst-Blatt“ von 1833 (Nr. 33 u. 34 vom 23 und 25. April 1833, S. 129-31 und 133f.). Die Besprechung beginnt, wie jene Goethes, mit einer Beschreibung der historischen Lebensbedingungen; dann wird Jamnitzer *"zu den so glücklich begabten Talenten"* gezählt, *"die fern von jeder Halbwisserei, was sie beginnen, in seinem eigensten Wesen erfassen und die Eindringlichkeit ihrer Studien dem praktischen Nutzen nie zu Schaden kommen lassen"*.<sup>1553</sup> Als *"Zeichen für die über den lokalen Rahmen hinauswachsende Bekanntheit des Künstlers"* fand der Goldschmied auch in der von J. S. Ersch/J. G. Gruber herausgegebenen und unvollendet gebliebenen "Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste" (Leipzig 1837) Erwähnung. In der 2. Sektion (hg. v. A. G. Hoffmann, 14. Theil, S. 291) wurde vermerkt, auch dies eine zeitgenössische Gegenposition zum Fehlurteil Goethes, daß der Goldschmied sich auf eine Stufe erhoben habe, *"auf welcher ihn die Welt als einen sich vielseitig bewegendenden Künstler kennen lernte"*. Zum 400. Geburtstag Wenzel Jamnitzers im Jahre 1908 brachte das "Journal der Goldschmiedekunst" anlässlich des Heidelberger Verbandstages eine "Wenzel Jamnitzer Nummer 1508-1908" heraus. Darin rühmt ein Dr. O. D. Jamnitzer mit etlichen, in der Zuschreibung zum Teil fragwürdige Abbildungen, als *"größten und berühmtesten Goldschmied"*. Für einen anderen Verfasser (Schmidt-Weißenfels) verstanden es die Nürnberger Goldschmiede *"neben der feinsten Kunstfertigkeit den Reichtum origineller und sinniger Ideen, die Vielseitigkeit derselben und den Einklang von Können und Wissen"* zu vereinen und zu Mustern stilvoller Arbeiten zu machen.<sup>1554</sup>

Brandl/Creutzburg wiesen in der Einführung ihrer „Zunftlade“, die „Das Handwerk im Spiegel deutschsprachiger Literatur“ dokumentiert, auf Goethes gewandelten, nunmehr positiven Handwerksbegriff in Wilhelm Meisters Wanderjahren (1821, erweiterte Fassung 1829) hin. Das Werk *„ist reich an Hinweisen dafür, daß ihm das Handwerk stets als den Künsten und Wissenschaften gleichwertig erschien, denn ,aller Kunst geht das Handwerk voraus und aller*

<sup>1550</sup> Ebd. S. 193.

<sup>1551</sup> Hayward 1976, S. 208

<sup>1552</sup> Zitiert nach Isphording 1985, S. 193.

<sup>1553</sup> Ebd. S. 193. Der Rezensent sieht zudem in der "Perspectiva" eine mystische Richtung, die bei Jakob Böhme ihre höchste Ausbildung erfahren habe.

<sup>1554</sup> Ebd. S. 201; Journal der Goldschmiedekunst, 29 (1908), Nr. 33; O. D.: Wenzel Jamnitzer, Deutschlands größter Goldschmied und seine Werke, in: Journal der Goldschmiedekunst 29 (1908), S. 221-26; Schmidt-Weißenfels: Wenzel Jamnitzer und seine Zeit, in: Journal der Goldschmiedekunst 29 (1908), S. 99.

*Wissenschaft ebenso‘, weshalb der bürgerliche Idealstaat auf der Gleichberechtigung aller Berufe beruhen soll“, wie das an anderer Stelle auch in Jost Ammans Ständebuch im Schlußgedicht von Hans Sachs für das zeitgenössische 16. Jahrhundert betont wurde. Bei Goethe werden die Gewerke „im Gegensatz zu den ‚freien Künsten‘ zu ‚strengen Künsten‘ erklärt, die aufs sorgfältigste erlernt werden müssen und von denen man ‚keine läßlichen Forderungen‘ erwarten darf, denn ‚ein einziges Glied, das in einer großen Kette bricht, vernichtet das Ganze‘. In dieser Verantwortlichkeit des Teils für das Ganze sollen die ‚strengen Künste‘ den ‚freien zum Muster dienen und sie zu beschämen trachten‘. In der am Ende des Buches an die Vertreter der Gewerke gerichtete Forderung, sich stetig in ihrem Metier zu vervollkommen, ist die zu Anfang begründete Notwendigkeit zu kunstvoller Spezialisierung aufgehoben: ‚Sich auf ein Handwerk zu beschränken ist das Beste. Für den geringsten Kopf wird es immer ein Handwerk, für den besseren eine Kunst, und der beste, wenn er eins tut, tut er alles. Oder (...) in dem einen, was er tut, sieht er das Gleichnis von allem, was recht getan wird.“<sup>1555</sup>*

Hatte Goethe von *"Willkür und Frechheit des Geschmacks"* gesprochen, so bedachte Georg Kaspar Nagler den Merkelschen Tafelaufsatz, damals nach wie vor das einzige bekannte Werk Wenzel Jamnitzers, des einzigen überregional bekannten deutschen Goldschmieds, in seinem "Neues allgemeines Künstler-Lexikon" (München 1838, Bd. 6, S. 404-407) mit den Worten: *"ohne gerade höchst graziös und im reinsten Style der Antike aufgefaßt zu seyn, doch so gut und frei von jener Übertreibung, in welche sich bald nach Jamitzer so viele seiner Nachfolger sich verloren"*. Ernst Förster versuchte in der "Geschichte der deutschen Kunst" (Leipzig 1855, Teil 3, S. 40) eine allgemeine Bewertung, die ebenfalls dem klassischen Ideal verhaftet blieb, in der Kritik aber zugleich den Kunstcharakter der Werke hervorhebt. Für Förster resultierte die Blüte des Kunsthandwerks im 16. Jahrhundert aus dem Verlust des inneren Gehalts der Kunst, der es dem Handwerk ermöglicht habe, *"alle seine Grundsätze, Zweckmäßigkeit, Dauer und Wohlfeilheit zum Opfer zu bringen"*, um große Prachtstücke und Luxusartikel zu produzieren, die *"keinem anderen Zweck dienen, als in Sammlungen oder als Raritäten aufgestellt zu werden"*. Von Seiten des *"berühmten Goldarbeiter Wenzel Jamitzer"* nennt Förster exemplarisch einen Pokal aus der Hertelschen Sammlung, eine Schale mit Drachen aus der Forsterschen Sammlung und den Merkelschen Tafelaufsatz.<sup>1556</sup> Wilhelm Behncke wendete sich 1907 in seinem Beitrag über "Das Kunstgewerbe der Renaissance in Deutschland und den übrigen Ländern nördlich der Alpen"

<sup>1555</sup> Brandl/Creutzberg 1973, S. 7-89 (Einführung), zu Goethe S. 47-51, hier S. 50f. Der Textsammlung stellten die Herausgeber folgende Goethe-Worte ebenso ohne Nachweis voran:

Wer soll Meister sein? – Wer was ersann!

Wer soll Geselle sein? – Wer was kann!

Wer soll Lehrling sein? – Jedermann!

<sup>1556</sup> Nach Iphording 1985, S. 194.

in Georg Lehnerts "Illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes" gegen das *"allgemeine hohe Lob des Künstlers"*. Abgesehen von der stilgeschichtlichen Bedeutung des Merckelschen Tafelaufsatzes läßt sich *"über die künstlerische Wirkung (...) freilich streiten, wie denn überhaupt dies Werk ein charakteristisches Beispiel des Sich-nicht-genug-tun-könnens in Ornament und Schmuck und Künstlichkeit ist"*.<sup>1557</sup> Ähnlich fiel gleichzeitig die Kritik von Julius Lessing aus, für den dieses *"Hauptwerk Nürnberger Goldschmiedekunst"* alle *"Vorzüge und Schwächen derselben, eine überaus reiche und liebevolle Durcharbeitung aller Teile, die höchste Geschicklichkeit in der Behandlung des Materials, klare Wiedergabe selbst der zierlichsten Naturformen durch einen meisterhaften Guß, Vergoldung und Schmelzfarben von funkeln dem Farbenreiz"* zeigt, während *"dabei ein Haften an den Einzelheiten"* zu *"einer spielenden Überladung führt"*.<sup>1558</sup> Naglers, Försters, Behnckes und Lessings Einschätzung ist das Resultat einer Umkehrung des ursprünglich positiven Maniera- oder Manierismusbegriffs, welche sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Übergang vom Spätbarock zum Frühklassizismus hin zu einer negativen Interpretation in Richtung eines gekünstelten, übertriebenen und auch absonderlichen Verhaltens vollzogen hatte. Im späten 19. Jahrhundert hat die Kunstgeschichtsschreibung, dem Ideal von Winckelmanns, Goethes und Burckhardts höherem Kunstverständnis folgend, den Begriff des Manierismus *„schließlich als einen für die Kunst von etwa 1520-1600 auf weite Strecken kennzeichnenden, unter dem Eindruck der klassizistischen Ästhetik im Sinne von Verfallserscheinungen der Hochrenaissance negativen Charakterzug weiter ausgeführt."*<sup>1559</sup>

Vollzog sich seit dem 20. Jahrhundert erneut eine Umkehrung hin zu einer positiven Bewertung, so blieb doch die Goldschmiedekunst gerade wegen dieser Tradition bis heute eine Randerscheinung, was aus der Beschränkung auf die "Hochkünste" resultiert. Was damit für die neuzeitliche Goldschmiedekunst gemeint ist wird offensichtlich, wenn man in Publikationen, die den Anspruch erheben einen Überblick über die Kunst einer Epoche zu geben, vergeblich nach einer Würdigung von Goldschmiedekunst sucht, wie sich exemplarisch Arasse/Tönnemann 1997 fast ausschließlich auf die italienische Kunst beschränken und zugunsten der Hochkünste (Architektur, Skulptur, Malerei) für den Zeitraum von 1520-1610 auf einen Abschnitt zum Kunsthandwerk oder zur Goldschmiedekunst verzichten. Eine von einem italienischen Renaissancebegriff ausgehende Position, die ebenfalls auf Vasari zurückführt, der zuerst geltend machte, daß

<sup>1557</sup> Ebd. S. 201 und W. Behncke: Das Kunstgewerbe der Renaissance in Deutschland und den übrigen Ländern nördlich der Alpen, in: Georg Lehnert: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, 1. Theil, Berlin 1907, S. 591.

<sup>1558</sup> Ebd. und J. Lessing: Gold und Silber, 2. verm. Aufl., Berlin 1907, S. 120.

<sup>1559</sup> Wundram 1970, S. 21f. schließt die oben zitierte Bewertung des Briefes von Burckhardt an Wölfflin an.

diese „drei Künste Töchter eines Vaters seien“, womit er begründete, „was wir geneigt sind, für selbstverständlich zu halten: die innere Einheit dessen, was wir die bildenden Künste nennen, oder noch bündiger, die schönen Künste.“<sup>1560</sup>

Der Aussonderungsprozeß der Goldschmiedekunst aus dem System der bildenden Künste deutet sich im 17. Jahrhundert mit der Etablierung der Akademien an. Nachdem der 1606 in Frankfurt geborene Maler und Kunsttheoretiker Joachim von Sandrart seit 1674 Direktor der Akademie in Nürnberg war, veröffentlichte er seine "Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste" (2 Bde., Nürnberg 1675-79; Nachdruck 1965-69), die nach dem Vorbild Vasaris Künstlerbiographien mit Werkbeschreibungen verband.<sup>1561</sup> "Wenczel Jamiczer" wurde im zweiten Teil im Abschnitt "Zugabe von noch etlichen Künstlern" (S. 375, Tf. QQ) weniger als Goldschmied, sondern vielmehr als Zeichner und Bildhauer aufgenommen, was darauf hindeutet, daß seine Kunst am Ende des 17. Jahrhunderts aus dem kunsttheoretischen System der "Edlen-Künste" ausgesondert worden war; ein bisher von der Literatur nicht erfaßter Wandlungsprozeß, der sich mit und nach dem Dreißigjährigen Krieg vollzieht. Sandrats „Akademie der Edlen Künste“ steht in der lokalen und nationalen Tradition der "Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst", die der Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer 1547 verfaßt hatte und welche 1875 als Bd. X der "Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance" (hg. v. R. Eitelberger von Edelberg) vom Nürnberger Stadtarchivar G. W. K. Lochner mit weiterführenden Anmerkungen herausgegeben wurde.<sup>1562</sup> Zusammengekommen bezeichnen die zeitgenössische Perspektive Neudörfers<sup>1563</sup>, der "Wenzel und Albrecht die Jamnitzer, Gebrüder, Goldschmiede" (Nr. 36, S. 126-27) in einem Abschnitt behandelt, sowie die retrospektive Sicht Sandrats den Zeitraum, in dem der institutionelle Emanzipationsprozeß der drei akademischen bildenden Künste in Italien überhaupt erst begann, der schließlich erst zur Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich erreicht wurde. Lochner kommt auch auf Sandrart zu sprechen:

*„Dürfte sich ein Laie, wie der Schreiber dieser Zeilen, der auf kein Verdienst Anspruch zu machen gedenkt, als einen treuen Abdruck des ihm vorgelegten Textes*

<sup>1560</sup> Panofsky 1978, S. 228f. zum „Credo“ der Akademiker.

<sup>1561</sup> Joachim von Sandrart: L'Academia Tedesca della Architettura, Scultura et Pittura: Oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste (1. Ausgabe 1675), hg. v. A. R. Peltzer, München 1925.

<sup>1562</sup> Nach Lochner hat Sandrart „sich die Neudörfer'schen Aufzeichnungen, allerdings ohne seine Quelle zu nennen, um sie, wie Adam Kraft, Peter Vischer, desselben beide Söhne, Veit Stoss, Peter Flötner, Joh. Teschler, Virgilius Solis, Veit Hirschvogel, Daniel Engelhart, wie man p. 220, 221, 230 der Akademie II, 1. sehen kann, derselben einzuverleiben, völlig angeeignet“. Vgl. Neudörfer/Lochner 1875, S. 224-230 (Nachwort), hier S. 225.

<sup>1563</sup> Nach Neudörfer hat in Nürnberg auch Johann Gabriel Doppelmayr: Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 160f., 205f. und Tf. 14 über Jamnitzer berichtet.

wiedergegeben und hie und da einige berichtigende und ergänzende Personalnotizen beigefügt zu haben, ein Urtheil über Sandrart's Werk gestatten, so würde er es für ein Werk erklären, das schon um des grossen Gedankens willen, eine Geschichte der Malerei, Bildhauerei und Baukunst, mit Aufstellung ihrer Grundgesetze und mit Anweisung, denselben nachzukommen, zu geben, aller Anerkennung würdig ist, dass es in einem edlen, von der Würde eines Gegenstandes ganz durchdrungenen Sinne gedacht und durch und durch so ausgeführt ist. Dass ihm Griechenland und Rom die Grundpfeiler aller Kunst zu sein scheinen, und dass er die altdeutsche oder wenn man will die gothische Schule so gut wie übersah, obgleich er die sich an Johann und Hubert van Eyck anlehrende niederländische Schule sehr wohl würdigte, auch so die deutsche, von Wolgemut und Dürer angefangen, das ist nur in Ordnung. Sein Werk wird immer ein bedeutendes bleiben, und wer darüber hinaus und weiter vorwärts geschritten zu sein glaubt, der möge sich immerhin dieses Glaubens getrösten, aber ohne Sandrart's Vorgang würde er, ohne es zu ahnen, schwerlich auf seinen Höhepunkt gekommen sein.<sup>1564</sup>

Die Stationen von Sandrats künstlerischem Ideal bis zur Zeit des national bemühten Kritikers sind mit Johann Joachim Winckelmann, dessen erster, in einer Auflage von 50 Exemplaren 1755 in Dresden veröffentlichter Essay, die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, jenes Bild vom Griechentum vorbereitete, das der klassischen Dichtung Goethes und Schillers zum Ideal werden sollte<sup>1565</sup>, und mit Jacob Burckhardt bezeichnet, dessen Standardwerk über „Die Kultur der Renaissance in Italien“ erstmals 1860 in Leipzig erschien.<sup>1566</sup> Burckhardt schrieb Jahre später am 18. Dezember 1895 an Heinrich Wölfflin, daß es nur zu Beginn des 16. Jahrhunderts den „einen höheren Sonnenblick“ gegeben habe, in dem man durch „Vereinfachung und höhere Oeconomie (...) zunächst dem realistischen Individualisieren auswich“. Und ein Jahr später bemerkte er, ebenfalls gegenüber Wölfflin: „...constatieren Sie - vielleicht zum hundertsten Male - den Verzicht auf das Viele (selbst, wenn es sehr schön war) zugunsten des Mächtigen und namentlich des Bewegten.“ Für Burckhardt war die Hochrenaissance, und namentlich das Werk Raffaels, die einzige Epoche der neueren Kunst, die der griechischen Klassik als ebenbürtig gelten durfte. Sein Schüler Wölfflin hat dann 1898, unter Beschränkung auf italienische Kunst, die Entwicklung der Jahrzehnte um 1500 der bis heute gültigen programmatischen Bezeichnung „Die klassische Kunst“

<sup>1564</sup> Neudörfer/Lochner 1875, S. 227f. kommt hier abermals auf Doppelmayr und Gulden zu sprechen.

<sup>1565</sup> Vgl. Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, hg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart 1969, Nachwort S. 147-56, hier S. 147 und weiterführend S. 150. Zu den Schriften vgl. Johann Joachim Winckelmann: Antike und deutsche Klassik. Studien zur bildenden Kunst, hg. v. Wilhelm Senff, Leipzig 1961.

<sup>1566</sup> Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1860.

unterstellt<sup>1567</sup>; dies hat wesentlich zu der wissenschaftlichen Nichtbeachtung einer Kunstgattung beigetragen, deren Abstieg u.a. mit der Abspaltung des Künstlers vom Handwerk im 17. Jahrhundert begann.

---

<sup>1567</sup> Wundram 1970, S. 21f. im Abschnitt "Manierismus - Begriff und Begriffsverwirrung".

## Literaturverzeichnis

Alciatus/Buck 1991

Andreas Alciatus: Emblematum Libellus (Nachdruck der Orig.-Ausg. Paris 1542), mit einer Einleitung von A. Buck, Darmstadt 1991

Amman/Lemmer 1995

Jost Amman: Das Ständebuch. 133 Holzschnitte mit Versen von Hans Sachs und Hartmann Schopper, hg. mit einem Nachwort von M. Lemmer, 11. Aufl., Frankfurt/M. 1995

Angerer 1985

Martin Angerer: Über Nürnberger Goldschmiedezeichnungen, in: Kat. Jamnitzer 1985, S. 133-139

Anzelewsky 1980

Fedja Anzelewsky: Dürer. Werk und Wirkung, Stuttgart 1980

Arasse/Tönnemann 1997

Daniel Arasse/Andreas Tönnemann: Der europäische Manierismus: 1520-1610, München 1997 (La Renaissance Maniériste, Paris 1997)

Asemissen/Schweikhart 1994

Hermann U. Asemissen/Gunter Schweikhart: Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994 (=Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie)

Assunto <sup>2</sup>1996

Rosario Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, <sup>2</sup>Köln 1996

Babelon 1946

Jean Babelon: L'orfèvrerie française, Paris 1946

Banse 1999

Andrea Banse: Einhard-Basilika. Wandel und Funktion eines Kulturdenkmals für eine Region, Michelstadt 1999

Bauer 1992

Margrit Bauer: Goldschmiedekunst deutscher Städte - Frankfurt a. M., In Kat. Schätze 1992, S. 103-106

Baxandall 1977

Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder, Frankfurt/M. 1977

Belting/Kruse 1994

Hans Belting/Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994

Berghaus 1985



- Peter Berghaus: Darstellungen und Bezeichnungen von Künstlern auf Münzen des Mittelalters, in: Kat. Ornamenta 1985, Bd. 1, S. 277-283 (= Kat. Nr. B 59)
- Binding 1988  
Günther Binding: Bischof Berward von Hildesheim – architectus et artifex?, in Kat. Bernwardinische Kunst 1988, S. 27-49
- Binding 2004  
Günter Binding: Meister der Baukunst. Geschichte des Architekten- und Ingenieurberufes, Darmstadt 2004
- Bohde 2003  
Daniela Bohde: Der Schatten des disegno. Benvenuto Cellinis Siegelentwürfe und Tizians Zweifel, in: Nova/Schreurs 2003, S. 99-122
- Bol 1985  
Peter C. Bol: Antike Bronzetechnik. Kunst und Handwerk antiker Erzbildner, München 1985
- Börner 1992  
Lore Börner, Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450 bis 1750) (= Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin), Berlin 1997
- Bosque 1985  
Andrée de Bosque: Mythologie et Maniérisme aux Pays-Bas 1570-1630. Peinture – Dessins, Antwerpen 1985
- Brandl/Creutzberg 1973  
Bruno Brandl/Günter Creutzberg (Hg.): Die Zunftlade. Das Handwerk im Spiegel der Literatur vom 15. bis 19. Jahrhundert, Berlin 1973
- Bredenkamp 2000  
Horst Bredenkamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunkammer und die Geschichte der Kunstgeschichte, Berlin 2000
- Buchner 1953  
Ernst Buchner: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953
- Büsing 1993  
Hermann Büsing: Das attische Salz. Humor auf Vasenbildern, in: Antike Welt 24 (1993), S. 335-346
- Calamandrei 1971  
Pietro Calamandrei: Il Sigillo e i Caratteri dell'Accademia; Sigillo e Caratteri della Scuola del Disegno fatti da Benvenuto Cellini, in: Inediti Celliniani, Florenz 1971, S. 123-146 und 165-171
- Capelle 1999

- Torsten Capelle: Handwerk in der Karolingerzeit, in: Kat. Kunst und Kultur 1999, Bd. 2, S. 424-429
- Cellini/Brinckmann 1978  
Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur von Benvenuto Cellini. Übersetzt und verglichen mit den Parallelstellen aus Theophilus' Diversarum Artium Schedula von Justus Brinckmann, Osnabrück 1978 (= Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1867)
- Cellini/Goethe 1803  
Leben des Benvenuto Cellini florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selbst geschrieben, übers. u. mit e. Anhang hg. v. J. W. Goethe (Tübingen 1803), mit einem Nachwort von Herbert Keutner, Frankfurt/M. 1965 (Neuausgabe 1981)
- Cennini 1932/33  
Cennino Cennini: Il libro dell'arte (1437), ed. Daniel V. Thompson jr., 2 Bde., New Haven 1932/33
- Cennini 1970  
Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdesa, übers. u. erl. v. Albert Ilg, Osnabrück 1970 (= Nachdruck der Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 1/ 1871)
- Cherry 1992  
John Cherry: Goldsmiths. – (Medieval craftsmen), London 1992 (= Trustees of the British Museum)
- Claussen 1978  
Peter Michael Claussen: Goldschmiede des Mittelalters. Quellen zur Struktur ihrer Werkstatt am Beispiel der Schreine von Sainte-Geneviève in Paris, Westminster Abbey in London, St. Gertrud in Nivelles und St. John in Beverley, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXXII (1978), Heft 1/4, S. 46-86
- Claussen I 1985  
Peter Cornelius Claussen: Künstlerinschriften, Kat. Ornamenta 1985, Bd. 1, S. 263-276
- Claussen II 1985  
Peter Cornelius Claussen: Kölner Künstler romanischer Zeit nach den Schriftquellen, in: Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, S. 369-373
- Claussen III 1985  
Peter Cornelius Claussen: Nikolaus von Verdun. Über Antiken- und Naturstudium, in: Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, S. 447-456.
- Cole 2003

- Michael Cole: Am Werkzeug erkennen wir den Künstler: Waffen und Wappen in der Zeit Cellinis, in: Nova/Schreurs 2003, S. 39-58
- Collareta 2003  
 Marco Collareta: Benvenuto Cellini ed il destino dell'oreficeria, in: Nova/Schreurs 2003, S. 161-169
- Conti <sup>2</sup>1991  
 Alessandro Conti: Die Entwicklung des Künstlers, in: Luciano Bellosi u.a.: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, 2 Bde., München <sup>2</sup>1991, Bd. 1, S. 93-231
- Czihak 1903/1908  
 Eugen von Czihak: Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen, 2 Bde. (Ost und West), Düsseldorf 1903/Leipzig 1908
- DaCosta Kaufmann 1988  
 Thomas DaCosta Kaufmann: The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II, Chicago/London 1988
- Egbert 1967  
 Virginia W. Egbert: The Mediaeval Artist et Work, Princeton 1967
- Eickelmann 1997  
 Renate Eickelmann: Goldschmiedekunst am Hof der Herzöge von Burgund, in: Franke/Welzel 1997, S. 85-101
- Elbern 1988  
 Victor H. Elbern: Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter, Darmstadt 1988
- Elbern 1999  
 Victor H. Elbern: Liturgisches Gerät und Reliquiare, in: Kat. Kunst und Kultur, Bd. 3, 1999, S. 694-710
- Eliade o.J  
 Mircea Eliade: Schmiede und Alchimisten, Stuttgart o. J.
- Ennen <sup>2</sup>1975  
 Edith Ennen: Die europäische Stadt des Mittelalters, Göttingen 1975
- Ertz 1979  
 Klaus Ertz: Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog, Köln 1979
- Etzdorf 1956  
 Karin von Etzdorf: Der Heilige Eligius und die Typen seiner Darstellung als Patron der Goldschmiede und Schmiede, Diss. Manuskript Berlin 1956
- Falk 1991-93

- Birgitta Falk: Bildnisreliquiare. Die Entstehung und Entwicklung der metallenen Kopf-, Büsten- und Halbfigurenreliquiare im Mittelalter, in: Aachener Kunstblätter, Bd. 59 (1991-93), S. 99-238
- Ficino/Montoriola 1926  
Marsilius Ficinus: Epistularum, Opera omnia, Basel 1576, übers. von Karl Markgraf von Montoriola, Berlin 1926
- Flemming 2003  
Viktoria von Flemming: Gezähmte Phantasie. Cellini's Entwürfe für das Akademie-Siegel, in: Nova/Schreurs 2003, S. 59-98
- Flocon 1964  
Albert Flocon: Jamnitzer, Orfèvre de la rigueur sensible/Ein Goldschmied von empfindsamer Strenge, Étude sur la Perspective Corporum Regularium, Paris 1964
- Forbes 1967  
Robert James Forbes: Bergbau, Steinbruchtätigkeit und Hüttenwesen (= Achaeologia Homerica, Bd. II), Göttingen 1967
- Forssman 1985  
Erik Forssman: Renaissance, Manierismus und Nürnberger Goldschmiedekunst, in: Kat. Jamnitzer 1985, S. 1-24
- Forssman 1992  
Erik Forssman: Versuch über deutsche Goldschmiedekunst, in: Kat. Schätze 1992, S. 11-44
- Frankenburger 1912  
Max Frankenburger: Die Alt-Münchner Goldschmiede und ihre Kunst, München 1912
- Franke 1997  
Birgit Franke: Feste, Turniere und städtische Einzüge, in: Franke/Welzel 1997, S. 65-84
- Franke/Welzel 1997  
Birgit Franke/ Barbara Welzel (Hg.): Kunst der burgundischen Niederlande: eine Einführung, Berlin 1997
- Friedländer 1924-1937/1967-1976  
Max J. Friedländer: Die altniederländische Malerei, 14 Bde., Berlin 1924-1937 (Neuausgabe Early Netherlandish Painting, 14 Bde., Leiden/Brüssel 1967-76)
- Fritz 1966  
Johann Michael Fritz: Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik, Köln/ Graz 1966 (= Beihefte der Bonner Jahrbücher, Bd. 20)
- Fritz 1982

- Johann Michael Fritz: Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa, München 1982
- Fuchs 1909
- Bruno Archibald Fuchs: Die Ikonographie der 7 Planeten in der Kunst Italiens bis zum Ausgang des Mittelalters, Diss. München 1909
- Gaborit-Chopin 1986
- Danielle Gaborit-Chopin: Suger's Liturgical Vessels, in: Kat. Abbot Suger 1986, S. 282-93
- Gatz 1936
- Konrad Gatz: Das deutsche Malerhandwerk zur Blütezeit der Zünfte, München/ Leipzig o. J. (1936)
- Gauricus 1504/1969
- Pomponius Gauricus: De sculptura (1504), hg. v. A. Chastel/ R. Klein, Genf 1969
- Ghiberti/Schlosser 1920
- Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti, übers. v. Julius Schlosser, Berlin 1920
- Gmelin
- Hans Georg Gmelin: Georg Pencz als Maler, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge 17 (1966)
- Goldscheider 1936
- Ludwig Goldscheider: Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart. Plastik, Malerei, Graphik, Wien 1936
- Goldschmidt/Weitzmann 1930-1934
- Adolph Goldschmidt/ K. Weitzmann: Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10.-13. Jahrhunderts, 2 Bde., Berlin 1930-34
- Gosebruch 1988
- Martin Gosebruch: Bernwardus presul fecit hoc, in: Kat. Bernwardinische Kunst 1988, S. 49f.
- Gramaccini
- Norberto Gramaccini: Das genaue Abbild der Natur – Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennini, in: Kat. Natur 1986, S. 198-225
- Gümbel 1929
- Albert Gümbel: Das Mesnerpflichtbuch von St. Sebald in Nürnberg vom Jahre 1482, München 1929
- Gündel 1940
- Christian Gündel: Die Goldschmiedekunst in Breslau, Breslau 1940 (= Die Goldschmiedekunst der deutschen Städte, hg. v. F.R. Wilm, Bd. 1)
- Habsburg 1997

- Géza von Habsburg: Fürstliche Kunstkammern in Europa, Stuttgart/ Berlin/ Köln 1997 (Princely Treasures, New York 1997)
- Hackenbroch 19
- Yvonne Hackenbroch: Renaissance Jewellery, München/ London 1979
- Harbison 1995
- Craig Harbison: Eine Welt im Umbruch: Renaissance in Deutschland, Flandern und den Niederlanden, Köln 1995
- Harvey 1975
- J. Harvey: Medieval Craftsmen, London 1975
- Häßler 2003
- Hans-Jürgen Häßler: Frühes Gold. Ur- und frühgeschichtliche Goldfunde aus Niedersachsen, Hannover 2003
- Haubl 1991
- Rolf Haubl: Unter lauter Spiegelbildern. Zur Kulturgeschichte des Spiegels, Bd. 2, Frankfurt/ M. 1991
- Hayward 1976
- John F. Hayward: Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540-1620, London 1976
- Heckmann 1984
- Herbert Heckmann: die andere schöpfung. Geschichte der frühen Automaten in Wirklichkeit und Dichtung, Frankfurt/M. 1984
- Henkel/Schöne
- Arthur Henkel/ Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunde, Stuttgart 1967
- Hernmarck 1978
- Carl Hernmarck: Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede 1450-1830, München/ London 1978/The Art of the European Silversmith 1430-1830, 2 Bde., London 1977
- Hessler 2002
- Christiane J. Hessler: Maler und Bildhauer im sophistischen Zauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, in: Kat. Wettstreit 2002, S. 82-97
- Hintze 1906
- Erwin Hintze: Die Breslauer Goldschmiede. Eine archivalische Studie, Breslau 1906
- Horký 2003
- Mila Horký: Amors Pfeil. Tizian und die Erotik in der Kunst, Ausst.-Kat. Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) 2003

Huizinga 1965

Johann Huizinga: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, 9. Aufl., Stuttgart 1965

Irmscher 1988

Günter Irmscher: Christoph Jamnitzer als Plastiker. Nicht Handwerker, sondern Vertreter der "artes liberales" - Addenda, in: Weltkunst, Jg. 58, Nr. 20 (1988), S. 3065-67

Irmscher 1999

Günter Irmscher: Amor und Aeternitas. Das Trionfi-Lavabo Christoph Jamnitzers für Kaiser Rudolf II., Wien 1999 (=Schriften des Kunsthistorischen Museums Bd. 4)

Jaenchen 1974

Ulrike Jaenchen: Der Goldschmied Georg Kobenhaupt, Diss. München 1977

Jamnitzer 1568

Wenzel Jamnitzer: Perspectiva Corporum Regularium, Graz 1973 (Reprint der Ausg. Nürnberg 1568)

Jessewitsch 1987

Rolf Dieter Jessewitsch: „Ständebuch“ des Jost Amman (1568), Münster 1987

Karcher 1911

Richard Karcher: Das deutsche Goldschmiedehandwerk bis ins 15. Jahrhundert, Leipzig 1911 (= Beiträge zur Kunstgeschichte N.F. 37)

Kat. Abbot Suger 1986

Kat. Abbot Suger and Saint-Denis, Symposiumsband hg. v. Paula L. Gerson, New York (Metropolitan Museum) 1986

Kat. Antwerpen 1993

Kat. Antwerpen. Verhaal van een metropool. 16de-17de eeuw, hg. von Jan van der Stock, Antwerpen (Hessenhuis) 1993

Kat. Bernward 1993

Kat. Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, 2 Bde., Hildesheim/Mainz 1993

Kat. Bernwardinische Kunst 1988

Kat. Bernwardinische Kunst, Symposiumsbericht Hildesheim, Göttingen 1988

Kat. Bruges 1998

Kat. Bruges and the Renaissance. Memling to Pourbus, Brügge (Melingmuseum-Oud-Sint-Janshospitaal) 1998

Kat. Burgkmair 1973

- Kat. Hans Burgkmair. Das graphische Werk, Stuttgart (Graphische Sammlung Staatsgalerie) 1973
- Kat. Children of Mercury 1984  
 Kat. Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Rhode Island (Brown University and the Museum of Art) 1984
- Kat. Deutsche Goldschmiedekunst 1987  
 Kat. Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum, Berlin 1987
- Kat. Dosso Dossi 1998  
 Kat. Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara, New York (Metropolitan Museum) 1998
- Kat. Gold 2001  
 Kat. Gold. Magie - Mythos – Macht. Gold der alten und neuen Welt, hg. von L. Wamser und R. Gebhard, Stuttgart/München 2001
- Kat. Goltzius 2003  
 Kat. Hendrick Goltzius (1558-1617), Drawings, Prints and Paintings, hg. von H. Leeftang und G. Luijten, Amsterdam (Rijksmuseum) 2003
- Kat. Hannover 1998  
 Kat. Führer durch das Kestner-Museum Hannover, Hannover 1998
- Kat. Heinrich der Löwe  
 Kat. Heinrich der Löwe und seine Zeit: Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125 bis 1235, 3 Bde., München/Braunschweig 1995
- Kat. Holländische Malerei 1986  
 Kat. Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen, Braunschweig/Utrecht 1986
- Kat. Isabella 1994  
 Kat. „La Prima Donna del Mondo“. Isabella d’Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, hg. von S. Ferino-Pagden, Wien (Kunsthistorisches Museum) 1994
- Kat. Jamnitzer 1985  
 Kat. Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700, München 1985
- Kat. Kirchenschätze 1991  
 Kat. Kirchenschätze in Deutschland und Österreich, hg. von W. Schnell, Augsburg/München 1991
- Kat. Konstruktivisten 1969  
 Kat. Jamnitzer, Lencker, Stoer. Drei Nürnberger Konstruktivisten des 16. Jahrhunderts, Nürnberg 1969 (= Albrecht Dürer Gesellschaft, Katalog 11)



Kat. Kunst und Kultur 1999

Kat. Kunst und Kultur der Karolingerzeit, 3 Bde. u. Essayband, Paderborn/Mainz  
1999

Kat. Lotto 1998

Kat. Lorenzo Lotto 1480-1557, Paris (Grand Palais) 1998

Kat. Löwen 1971

Kat. Aspecten van de Laatgotiek in Brabant, Löwen 1971

Kat. Lüneburg 1990

Kat. Das Lüneburger Ratssilber, Berlin 1990 (= Bestandskatalog XVI des  
Kunstgewerbemuseums)

Kat. Mohrenkopfpokal 2002

Kat. Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer, München (Bayerisches  
Nationalmuseum) 2002

Kat. München 1999

Kat. Bayrische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Erläuterungen  
zu den ausgestellten Gemälden, korr. und erw. Ausgabe, München 1999

Kat. Natur 1986

Kat. Natur und Antike in der Renaissance, Frankfurt/M. (Liebieghaus Museum alter  
Plastik) 1986

Kat. Nürnberg 1986

Kat. Nürnberg 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance (Nürnberg, GNM/New  
York, Metropolitan Museum), München 1986

Kat. Ornamenta 1985

Kat. Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, 3 Bde., Köln 1985

Kat. Prado 1995

Kat. Die Sammlungen des Prado. Malerei vom 12.-18. Jahrhundert, bearb. von J. R.  
Buendía u. a., Köln 1995

Kat. Prag 1988

Kat. Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Essen (Villa Hügel)/Wien  
(Kunsthistorisches Museum) 1988

Kat. Pygmalions Werkstatt 2001

Kat. Pygmalions Werkstatt: die Erschaffung des Menschen im Atelier von der  
Renaissance bis zum Surrealismus, Köln 2001

Kat. Rhein und Maas 1972

Kat. Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, Köln 1972

Kat. Royal Abbey 1981

- Kat. The Royal Abbey of Saint-Denis in the Time of Abbot Suger (1122-1151), New York (Metropolitan Museum) 1981
- Kat. Schatz 1997  
 Kat. Der Schatz der Wettiner. Die Moritzburger Funde. Dokumente, Fundbericht, Katalog, Leipzig 1997
- Kat. Schätze 1992  
 Kat. Schätze deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg/Berlin 1992
- Kat. Schatzkammer <sup>2</sup>1991  
 Kat. Weltliche und Geistliche Schatzkammer, Bildführer, 2. Aufl., Wien 1991 (= Führer durch das Kunsthistorische Museum Nr. 35)
- Kat. Silber und Gold 1994  
 Kat. Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas, München (Bayerisches Nationalmuseum) 1994
- Kat. Stadt 1985  
 Kat. Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland, 4 Bde., Stuttgart 1985
- Kat. Wettstreit 2002  
 Kat. Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, München (Haus der Kunst)/Köln (Wallraf-Richartz-Museum) 2002
- Kat. Wien 1972  
 Kat. Der Gemäldegalerie. Holländische Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, Wien (Kunsthistorisches Museum) 1972
- Kat. Wien 1981  
 Kat. Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä., bearb. v. F. Klauner u. K. Schütz, Wien 1981 (=Katalog des Kunsthistorischen Museums)
- Kat. Wien 1991  
 Kat. Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991
- Kathke 1997  
 Petra Kathke: Portrait und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Diss. Berlin 1997
- Kauffmann 1954  
 Hans Kauffmann: Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600, in: Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530-1650, Berlin 1954 (=Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1940-53)
- Kemp 1974

- Wolfgang Kemp: Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie, Tübingen 1974
- Kemp 1974  
Wolfgang Kemp: „Disegno“. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219-40
- Kemp 1979  
Wolfgang Kemp: „...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.“ Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Ein Handbuch, Frankfurt/ M. 1979
- Klein 1933  
Dorothee Klein: St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna, Diss. Berlin 1933
- Kohlhaussen 1955  
Heinrich Kohlhaussen: Geschichte des deutschen Kunsthandwerks, München 1955 (= Deutsche Kunstgeschichte, Bd. V)
- Kohlhaussen 1968  
Heinrich Kohlhaussen: Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540, Berlin 1968 (= Dt.Verein für Kunstwissenschaft, Jahresgabe 1967)
- Költzsch 2000  
Georg-W. Költzsch: Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas, Köln 2000
- Kötzsche I 1972  
Dietrich Kötzsche: Reiner von Huy und die Schatzkunst des Maaslandes, in: Kat. Rhein und Maas 1972, S. 238-263
- Kötzsche II 1972  
Dietrich Kötzsche: Nikolaus von Verdun und die Kölner Goldschmiedekunst, in: Kat. Rhein und Maas 1972, S. 314-324
- Krafft 1980  
F. Krafft: Artes mechanicae, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, München/Zürich 1980, Sp. 1063-66
- Kraut 1986  
Gisela Kraut: Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Diss. Worms 1986
- Kreytenberg 1984

Gert Kreytenberg: Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts, München 1984 (= Italienische Forschungen, hg. v. Kunsthistorischen Institut in Florenz, Dritte Folge, Bd. XIV)

Kris 1926

Ernst Kris: Der Stil "Rustique" - Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernhard Palissy, in: Jb. d. Kunsthistorischen Sammlungen Wien, N. F. 1, 1926, S. 137-208

Kris/Kurz 1934

Ernst Kris/Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Wien 1934

Kristeller 1976

Paul O. Kristeller: Das moderne System der Künste, in: Derslb.: Humanismus und Renaissance, 2 Bde., München 1976 (= Humanistische Bibliothek, Reihe I: Abhandlungen, Bd. 22), Bd. 2, S. 164-206

Kroeschell 1990

Karl Kroeschell: Vom Bürger zum Staatsbürger, Bürgertum und Stadt in der deutschen Geschichte, in: Kat. Lüneburg 1990, S. 83-88

Kultermann 1981

Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, Berlin 1981

Kultermann 1987

Udo Kultermann: Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Darmstadt 1987

Larsson 1967

Lars Olof Larsson: Adrian de Vries, Wien/München 1967

Larsson 1974

Lars O. Larsson: Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus, Stockholm 1974

Lcl

Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. E. Kirschbaum, Bd. 1ff., Freiburg/Rom/Basel/Wien 1968ff.

Lecoq 2002

Anne-Marie Lecoq: Götter, Helden und Künstler. Die Künstler in den Griechischen Schriften und ihr Fortdauern im Zeitalter der Akademien, in: Kat. Wettstreit 2002, S. 53-69

Lee 1996

- Hanson Lee: Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert (= Europäische Hochschulschriften 247), Frankfurt/ M. u. a. 1996
- Lee 1967  
Rensselaer W. Lee: *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967
- Legner 1985  
Anton Legner: *Illustres manus*, in: *Kat. Ornamenta* 1985, Bd. 1, S. 187-230
- Leitermann 1953  
Hans Leitermann: *Das Goldschmiedehandwerk in der deutschen Kunst und Kulturgeschichte*, Stuttgart 1953
- Lethaby 1925  
W. R. Lethaby: *Westminster Abbey re-examined*, London 1925
- Löcher I 1985  
Kurt Löcher: *Nürnberger Goldschmiede in Bildnissen*, in: *Kat. Jamnitzer* 1985, S. 167-90
- Löcher II 1985  
Kurt Löcher: *Der Londoner Stahlhof und Hans Holbein*, in: *Kat. Stadt* 1985, Bd. 3, S. 667-686
- López-Rey 1997  
José López-Rey: *Velázquez. Maler der Maler. Sämtliche Werke*, Köln 1997
- Ludwig/Müller/Widda-Spies 1996  
Thomas Ludwig/Otto Müller/Irmgard Widda-Spies: *Die Einhards-Basilika in Steinbach bei Michelstadt im Odenwald*, hg. v. Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Mainz 1996
- Lüdke 1983  
Dietmar Lüdke: *Die Statuetten der gotischen Goldschmiede. Studien zu den „autonomen“ und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und den Statuettenreliquiaren in Europa zwischen 1230 und 1530, 2 Bde., Diss. München 1983 (= tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte; Bd. 4)*
- Mander/Floerke 1991  
Carel van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991
- Markow 1978  
Deborah Markow: *Hans Holbein's Steelyard Portraits, reconsidered*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 40 (1978), S. 39-47

Martindale 1972

Andrew Martindale: The Rise of the Artst in the Middle Ages and Early Renaissance,  
London 1972

Maurice/Mayr 1980

Klaus Maurice/ Otto Mayr: Die Welt als Uhr. Deutsche Uhren und Automaten 1550-  
1650, München 1980

May 1985

Peter May: Die Kunstfertigkeit der Perspektive zu Nürnberg, in: Kat. Jamnitzer 1985,  
S. 161-165

Mette 1995

Hanns-Ulrich Mette: Der Nautiluspokal: wie Kunst und Natur miteinander spielen,  
Berlin 1995

Metzger 2002

Wolfgang Metzger: Handel und Handwerk des Mittelalters im Spiegel der  
Buchmalerei, Graz 2002

Modersohn 1991

Mechthild Modersohn: „Hic loquitur Natura“ – Natur als Künstlerin. Ein  
„Renaissancemotiv“ im Spätmittelalter?, in: Idea X (1991), S. 91-102

Moxey 1985

Keith P. F. Moxey: The criticism of avarice in sixteenth-century Netherlandish  
Painting, in: Netherlandish Mannerism. Papers given at a Symposium in  
Nationalmuseum Stockholm September 21-22, 1984, hg. von G. Cavalli-Björkman,  
Stockholm 1985, S. 21-31

Muccini 1995

Ugo Muccini: Palazzo Vecchio. Kunsthistorischer Wegweiser von Alessandro Cecchi,  
Florenz 1995

Mutschelknauss 1929

Eduard Mutschelknauss: Die Entwicklung des Nürnberger Goldschmiedehandwerks  
von seinen ersten Anfängen an bis zur Einführung der Gewerbefreiheit im Jahre  
1869, Diss. Würzburg 1929

Neudörfer/Lochner 1875

Johann Neudörfer: Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg, m. Anm.  
u. Einl. hg. v. G. W. K. Lochner (Wien 1875), Neudruck Osnabrück 1970  
(=Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der  
Renaissance, Bd. X)

Nova 2003

- Alessandro Nova: Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in:  
Nova/Schreurs 2003, S. 183-202
- Nova/Schreurs 2003  
Alessandro Nova/ Anna Schreurs (Hg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im  
16. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2003
- Oman 1963  
Charles Oman: Medieval Silver Nefs, London 1963 (= Victoria & Albert Museum -  
Monographes 15)
- Panhans-Bühler 1978  
Ursula Panhans-Bühler: Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus,  
Wien 1978 (= Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen 5)
- Panofsky 1924  
Erwin Panofsky: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie,  
Leipzig/Berlin 1924
- Panofsky 1937-38  
Erwin Panofsky: The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo,  
in: Warburg Journal 1 (1937-38), S. 12-30
- Panofsky <sup>2</sup>1960  
Erwin Panofsky: Idea, Berlin <sup>2</sup>1960
- Panofsky 1975  
Erwin Panofsky: Tizians „Allegorie der Klugheit“. Ein Nachwort, in: Erwin Panofsky:  
Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts, New York  
1955), Köln 1975, S. 167-191
- Panofsky <sup>2</sup>1979  
Erwin Panofsky (Hg.): Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art  
Treasures, Princeton <sup>2</sup>1979
- Panofsky 1980  
Die Frühgeschichte des Menschen in zwei Bilderzyklen von Piero di Cosimo, in:  
Panofsky 1980, S. 62-108
- Panofsky 1979  
Erwin Panofsky: Die Renaissance der europäischen Kunst, Frankfurt/M. 1979
- Panofsky 1980  
Erwin Panofsky: Studien zur Ikonologie, Köln 1980
- Panofsky 1993  
Erwin Panofsky: Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-  
Ägypten bis Bernini, Köln 1964/Neudruck 1993
- Panofsky 1995

- Erwin Panofsky: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, Hamburg <sup>2</sup>1995
- Pechstein 1987
- Klaus Pechstein: Zur deutschen Goldschmiedekunst vom Ausgang des Mittelalters bis zum 19. Jahrhundert, in: Kat. Deutsche Goldschmiedekunst 1987, S. 11-55
- Pechstein 1988
- Klaus Pechstein: Kaiser Rudolf II. und die Nürnberger Goldschmiedekunst, in: Kat. Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Essayband, Freren/Emsland 1988, S.232-43
- Pechstein 1992
- Klaus Pechstein: Goldschmiedekunst deutscher Städte - Einführung, in: Kat. Schätze 1992, S. 78-79
- Pelzer 1926
- Rudolf Arthur Pelzer: Nicolas Neufchatel und seine Nürnberger Bildnisse, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, NF 3 (1926), S. 208f.
- Perrig 2003
- Alexander Perrig: Cellini als Zeichner oder: Die Wiederkehr seiner in Paris hinterlassenen Blätter, in: Nova/Schreurs 2003, S. 125-160
- Pevsner 1984
- Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986 (Academies of Art, Past and Present, Cambridge 1940)
- Pfisterer 2002
- Ulrich Pfisterer (Hg.): Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002
- Pochat 1986
- Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986
- Pope-Hennessy 1943
- John Pope-Hennessy: Nicholas Hilliard and mannerist Art Theory, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 6 (1943), S. 89ff.
- Pope-Hennessy 1985
- John Pope-Hennessy: Cellini, London 1985
- Prater 1988
- Andreas Prater: Cellinis Salzfaß für Franz I. Ein Tischgerät als Herrschaftszeichen, Stuttgart 1988
- Raggio 1958



Olga Raggio: The Myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 21 (1958), S. 44-62

Rathke-Köhl 1964

Sylvia Rathke-Köhl: Geschichte des Augsburger Goldschmiedegewerbes vom Ende des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1964 (= Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 6)

Raupp 1984

Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Diss. Hildesheim/New York 1984 (= Studien zur Kunstgeschichte 25)

Ribbert 1992

Margret Ribbert: Goldschmiedekunst deutscher Städte - Ulm, in: Kat. Schätze 1992, S. 145-147

Roehrig Kaufmann 1995

Virginia Roehrig Kaufmann: Malanleitung im Buch I *De diversis artibus* des Theophilus und ihre Anwendung im Evangeliar Heinrichs des Löwen, in: Kat. Heinrich der Löwe, Bd. 2, S. 301-11

Roggenkamp 1994

Bernd Roggenkamp: Die Töchter des „Disegno“. Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari, Diss. Köln 1995 (= UNI PRESS Hochschulschriften Bd. 81)

Rosenberg 1910-25

Marc Rosenberg: Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, 4 Lieferungen, Frankfurt/ M. 1910-25 (Neudruck Osnabrück 1972)

Rosenberg 1920

Marc Rosenberg: Jamnitzer. Alle erhaltenen Goldschmiedearbeiten. Verlorene Werke. Handzeichnungen, Frankfurt/ M. 1920

Rosenberg 1922-28

Marc Rosenberg: Der Goldschmiede Merkzeichen, 3. erw. u. illust. Ausg., 4 Bde., Frankfurt/ M. 1922-28 (1./2. Ausg. Frankfurt 1890/1911)

Rupprich 1956-1969

Hans Rupprich (Hg.): Dürer. Schriftlicher Nachlass, 3 Bde., Berlin 1956-1969

Sander 2002

Jochen Sander: Gott als Künstler, der Künstler als Heiliger Lukas. Künstlerische Selbstreflexion und Künstlerselbstbildnis im Kontext christlicher Ikonographie, in: Kat. Wettstreit 2002, S. 70-81

Sandrart 1675

Joachim von Sandrart: L'Academia Tedesca della Architettura, Scultura et Pittura: Oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste (1. Ausgabe 1675), hg. v. A. R. Peltzer, München 1925

Sarre 1895

Friedrich Sarre: Die Berliner Goldschmiede-Zunft von ihrem Entstehen bis zum Jahre 1800. Ein Beitrag zur Kunst- und Gewerbe-geschichte Berlins, Berlin 1895

Scalini 1995

Mario Scalini: Benvenuto Cellini, Florenz 1995

Schabacker 1972

Peter H. Schabacker: Petrus Christus' Saint Eloy: Problems of Provenance, sources and meaning, in: Art Quarterly 35 (1972), S. 103-120

Schade 1974

Günter Schade: Deutsche Goldschmiedekunst. Ein Überblick über die kunst- und kultur-geschichtliche Entwicklung der deutschen Gold- und Silberschmiedekunst vom Mittelalter bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, Leipzig/Hanau 1974

Scheffler 1985

Wolfgang Scheffler: Gemalte Goldschmiedearbeiten. Kostbare Gefäße auf den Dreikönigsbildern in den Niederlanden und Deutschland 1400-1530, ein typologischer Beitrag zur Goldschmiedekunst, Berlin/New York 1985

Scheicher 1979

Elisabeth Scheicher: Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, Wien u. a. 1979

Schlosser 1896

Julius von Schlosser: Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wien 1896

Schlosser 1924

Julius von Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924

Schneider 1992

Norbert Schneider: Portraitmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670, Köln 1992

Schürer 1985

Ralf Schürer: "Aller Goldschmidt Ordnung auf Pueß". Die Nürnberger Goldschmiede und ihre Ordnung im 16. und 17. Jahrhundert, in: Kat. Jamnitzer 1985, S. 71-85

Schürer II 1985

- Ralf Schürer: Meisterliste der Nürnberger Goldschmiede 1514-1700, in: Kat. Jamnitzer 1985, S. 491-509
- Schürer 1994  
Ralf Schürer: "ein erbar handwerckh von goldschmiden", in: Kat. Silber und Gold 1994, S. 57-65.
- Schuffels 1993  
Hans Jakob Schuffels: Bernward Bischof von Hildesheim. Eine biographische Skizze, in: Kat. Bernward 1993, Bd. 1, S. 29-43
- Schulz 1985  
Knut Schulz: Handwerksgesellen und Lohnarbeiter. Untersuchungen zur oberrheinischen und oberdeutschen Stadtgeschichte des 14. bis 17. Jahrhunderts, Sigmaringen 1985
- Seling 1980  
Helmut Seling: Augsburger Goldschmiede, 3 Bde., München 1980
- Seling 1994  
Helmut Seling: Einleitung, in: Kat. Gold und Silber 1994, S. 17-31
- Seling II 1994  
Helmut Seling: Die Beschauordnung des Augsburger Goldschmiedehandwerks, in: Kat. Silber und Gold 1994, S. 66f.
- Silver 1984  
Larry Silver: The Paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné, Oxford 1984
- Smith 1983  
Jeffrey C. Smith: Nuremberg. A Renaissance City 1500-1618, Austin (Texas) 1983
- Stechow 1966  
Wolfgang Stechow: Northern Renaissance Art 1400-1600, Englewood Cliffs/New Jersey 1966 (= Sources and Documents in the History of Art)
- Steiner 1991  
Reinhard A. Steiner: Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, München 1991
- Steingräber 1966  
Erich Steingräber: Der Goldschmied. Vom alten Handwerk der Gold- und Silberarbeiter, München 1966
- Stoichita 2002  
Victor I. Stoichita: Malerei und Skulptur im Bild – das Nachdenken der Kunst über sich selbst, in: Kat. Wettstreit 2002, S. 10-19.
- Strieder 1956

- Peter Strieder: Zur Nürnberger Bildniskunst des 16. Jahrhunderts, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3.F. 7 (1956)
- Strieder 1993
- Peter Strieder: Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550, Königstein i.T. 1993
- Strieder 1996
- Peter Strieder: Dürer, Augsburg 1996
- Taralon 1966
- Jean Taralon: Les Tresors des églises de France, Libr. Hachette 1966
- Theophilus/Stromer 1984
- Technik des Kunsthandwerks im zwölften Jahrhundert. Des Theophilus Presbyter Diversarum Artium Schemata in der Auswahl übers. u. erl. von Dr.-Ing. Wilhelm Theobald, Einf. z. Neuausg. W. v. Stromer, Düsseldorf 1984
- Thiel 1999
- Pieter J.J. van Thiel: Cornelis Cornelisz van Haarlem 1562-1638, A Monograph and Catalogue Raisonné, Ghent 1999
- Thieme/Becker
- U. Thieme/ F. Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907-50
- Timann 1992
- Ursula Timann: Wanderwege deutscher Goldschmiedegesellen, in: Kat. Schätze 1992, S. 61-68
- Tripp 1981
- Edward Tripp: Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart 1981
- Troescher 1953/54
- Georg Troescher: Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800-1800, Bd. 1: Deutsche Kunst und Künstler in der französischen und in der niederländischen Kunst, Baden-Baden 1953, Bd. 2: Französische und niederländische Kunst und Künstler in der Kunst Deutschlands, Österreichs und der deutschsprachigen Schweiz, Baden-Baden 1954 (= Beiträge zur Kenntnis des deutsch-französisch-niederländischen Kunstaustausches)
- Veldman 1974
- Ilja M. Veldman: Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century, Amsterdam 1977
- Veldman 1986
- Ilja M. Veldman: Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck, Amsterdam (Ausst. S-Gravenhage, Staatsuitgeverij/ Haarlem, Frans Halsmuseum) 1986
- Völker 1968

- Brigitte Völker: Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Göttingen 1968
- Walther/Wolf 2001  
Ingo F. Walther/Norbert Wolf: Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt 400-1600, Köln 2001
- Walz 2000  
Alfred Walz: Kunsthandwerk, in: Kat. Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) 2000, S. 186-200
- Warncke 2000  
Carsten-Peter Warncke: Cellinis Saliera – der Triumph des Goldschmieds, in: *artibus et historiae* 42 (2000), S. 41-52
- Warncke 1927  
Johannes Warncke: Die Edelschmiedekunst in Lübeck und ihre Meister, Lübeck 1927 (= Veröffentlichungen zur Geschichte der Freien und Hansestadt Lübeck, hg. vom Staatsarchiv, Bd. 8)
- Warnke <sup>2</sup>1986  
Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln <sup>2</sup>1986
- Weber 1975  
Ingrid Weber: Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten, 2 Bde., München 1975
- Wettengl 2002  
Kurt Wettengl: Kunst über Kunst. Die Gemalte Kunstkammer, in: Kat. Wettstreit 2002, S. 126-141
- Winner 1962  
Matthias Winner: Gemalte Kunsttheorie, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 4 (1962), S. 150-185
- Winter 1986  
Patrick M. de Winter: Der Welfenschatz. Zeugnis sakraler Kunst des Deutschen Mittelalters, Hannover 1986
- Wittkower 1984  
Rudolf Wittkower: Der Wandel des Minerva-Bildes in der Renaissance, in: Derslb. *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1984, S. 246-270 und 399-402
- Wittkower <sup>2</sup>1989  
Margot und Rudolf Wittkower: Künstler – Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart <sup>2</sup>1989 (Originalausg. Born under Saturn, London 1963)

Wittkower 1996

Rudolf Wittkower: Hieroglyphen in der Frührenaissance, in: derslb.: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1996 (Originalausgabe "Allegory and the Migration of Symbols", Boulder/ London 1977), S. 218-45

Wixom 1981

William D. Wixom: For the Service of the Table of God. Liturgical Objects, in: Kat. Royal Abbey 1981, S. 101-11

Wixom 1986

William D. Wixom: Traditional Forms in Suger's Contributions to the Treasury of Saint-Denis, in: Kat. Abbot Suger 1986, S. 294-304

Woods-Marsden 1998

Joanna Woods-Marsden: Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist, New Haven/London 1998

Wundram 1997

Manfred Wundram: Malerei der Renaissance, Köln 1997

Zimmer 1982

G. Zimmer: Antike Werkstattbilder, Berlin 1982

Zimmermann 1999

Petra Sophia Zimmermann: Die Palastentwürfe des Hans Vredemann de Vries in der „Architectura“ von 1577, in: Italienische Renaissancebaukunst an Schelde, Maas und Niederrhein, Tagungsband zum 2. Jülischer Pasqualini-Symposium, Jülich 1999, S. 335-61.

Zschelletschky 1975

Herbert Zschelletschky: Die „Drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz, Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauerkriegszeit, Leipzig 1975

Zweite 1980

Armin Zweite: Marten de Vos als Maler, Berlin 1980

## **Wissenschaftliche Laufbahn**

Thomas Andratschke, geboren am 29.08.1964 in Hannover als Sohn des Maurergesellen Friedrich genannt Fritz Andratschke (Bleischwitz/ Leobschitz 28.07.1928 bis 18.12.2008 Hannover) und der Arbeiterin Gerda Andratschke, geborene Oschmann (Grußrudedtedt/ Erfurt 24.03.1931).

Studium (1989 – 1996)

Kunstgeschichte (HF), Deutsche Literatur (NF), Mittelalterliche Geschichte (NF) in  
Braunschweig und Göttingen

Magisterarbeit (1996)

„Die Weltallschale Rudolfs II.

Ein Beitrag zur Ikonologie frühneuzeitlicher Goldschmiedekunst“

Berufspraxis Museum (1992-2002)

Niedersächsischen Landesmuseum Hannover

Kestner Gesellschaft Hannover

Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim

Städtisches Museum Wolfsburg

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

Braunschweigisches Landesmuseum

Städtisches Museum Braunschweig

Kunstmuseum Kloster Unserer Lieben Frauen Magdeburg

Berufspraxis Universität (1996 – 2001)

Dozent im Magisterstudiengang Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der TU

Braunschweig (Wissenschaftliche Hilfskraft mit Diplom/ Wissenschaftlicher Mitarbeiter)

Wissenschaftliches Volontariat (2002 – 2004)

Niedersächsischen Landesmuseum Hannover/ Niedersächsische Landesgalerie

Kurator (2004 – bis heute)

Niedersächsischen Landesmuseum Hannover/ Niedersächsische Landesgalerie:

Deutsche Malerei vor 1550, Europäische Malerei 19. und frühes 20. Jahrhunderts, Leitung  
der Graphischen Sammlung (2004 – 2008); Sammlung der Landesgalerie (2008-2010)

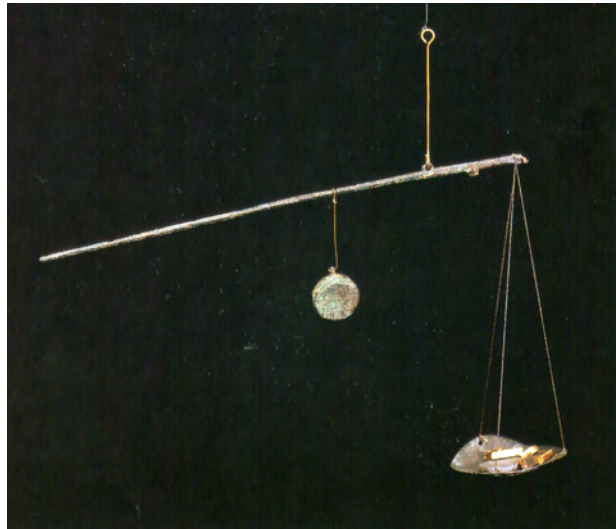


**1** Gold-Triens des merowingischen Hofgoldschmieds und Münzmeisters Eligius, Münzstätte Paris, geprägt um 640 unter Dagobert I., Kestner-Museum Hannover



**2** Meister des Hl. Ägidius, Der Hauptaltar von St. Denis mit dem Antependium Karls des Kahlen und dem Kreuz des Hl. Eligius, um 1490, London, National Gallery





**3a** Schnellwaage und Gewicht, 7. Jh., Beckum (Kr. Warendorf), Gräberfeld an der Hammer Straße, Grab 65, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Archäologie



**3b** Schlichthammer, 7. Jh., Beckum (Kr. Warendorf), Gräberfeld an der Hammer Straße, Grab 65, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Archäologie



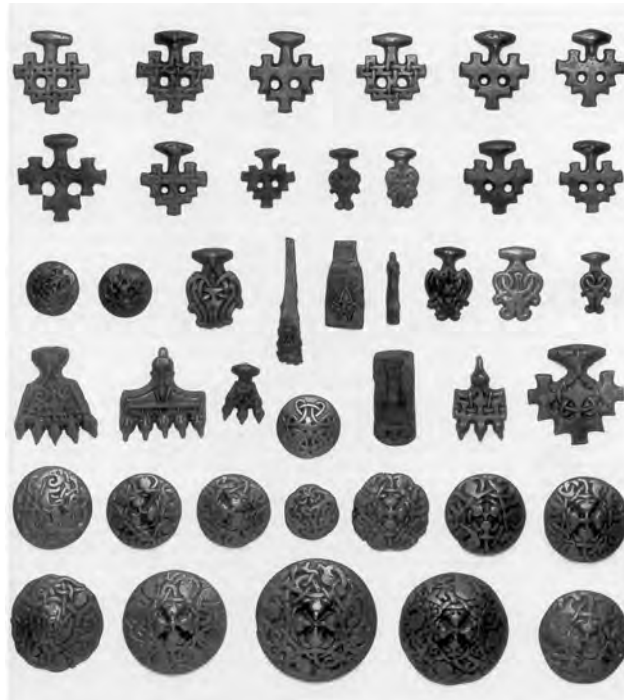
**3c** Zange (oben), 6. Jh., Beckum (Kr. Warendorf), Gräberfeld an der Hammer Straße, Grab 65, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Archäologie



**3d** Stichel?, 6. Jh., Beckum (Kr. Warendorf), Gräberfeld an der Hammer Straße, Grab 65, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Archäologie



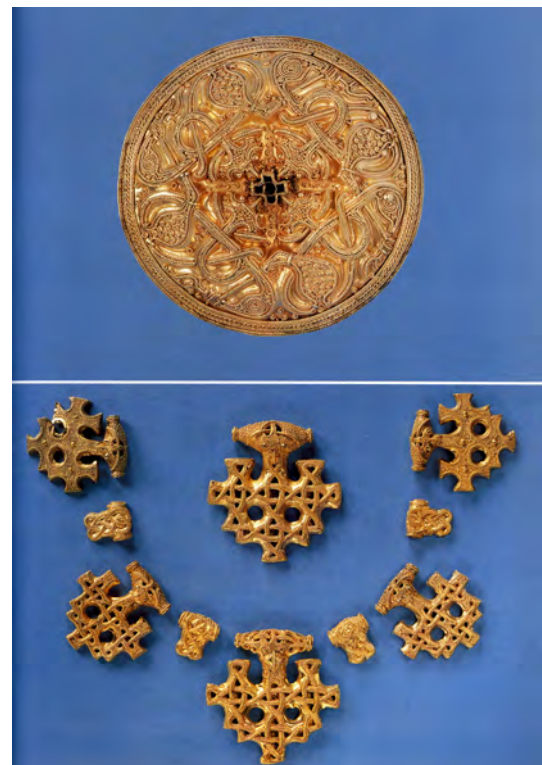
**4** Waage, Compiègne (Oise), um 900, Grabungsfeld an der Place du Marche (Kloake), Compiègne, Musée Vivienel



**5** Bronzepatrizen eines Goldschmieds, Busdorf (Haithabu), um 1000, Schleswig, Archäologisches Landesmuseum, Schloß Gottorf



**6a** Schatz von Hiddensee/Schmuck einer Wikingerin aus Halsring, Buckelscheibenfibel, 14 Anhängern einer Halskette (?) und vier Zwischengliedern, Neuendorf auf Hiddensee, um 1000, Stralsund, Kulturhistorisches Museum



**6b** Detail Buckelscheibenfibel (sog. Terslev-Typ) mit kreuzförmiger Zelle für grüne und rote Emailleinlagen in der Mitte, granulierten Tierleibern und Filigranrand, Dm. 8 cm/ zwei große und vier kleine Kreuzanhänger sowie vier Zwischenglieder der Kette (?), H. 2,1-6,8 cm



**7** Einhardsbogen (Arcus Einhardi), um 820-840, ehemals Maastricht, St. Servatius, Nachzeichnung des 17. Jhs., Paris, Bibliothèque Nationale



**8** „Ornatus Palatii“ Arnulfs von Kärnten (um 850-899); Detail aus dem im Uta-Evangelistar, Anfang 11. Jh., München Bayerische Staatsbibliothek



**9a** Altarziborium König Arnulfs, Reims (?), zw. 887 und 896, München, Schatzkammer der Residenz

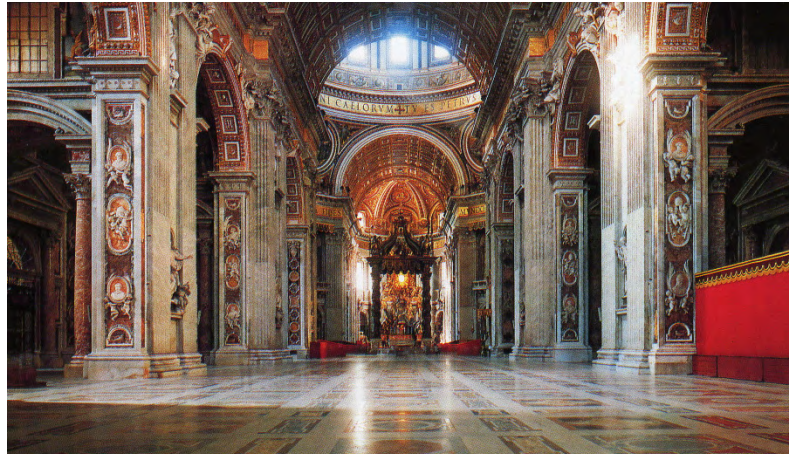


**9b** Detail: CONSIDERATE LILIA AGRI

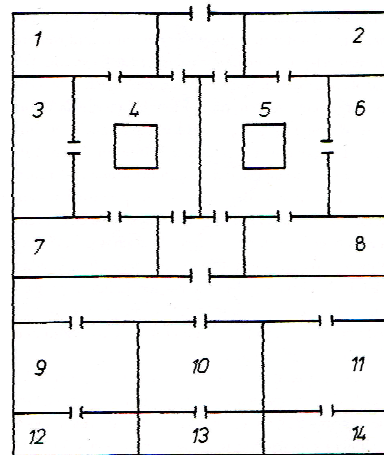
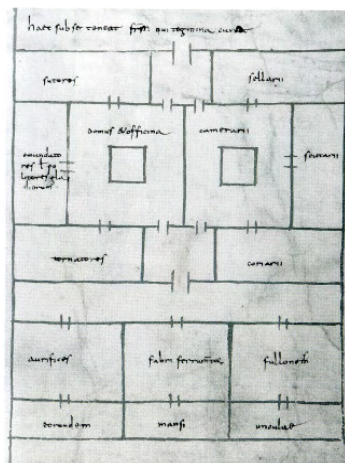


**9c** „Reiseziborium“ (vgl. Abb. 8) in „monumentaler“ Untersicht





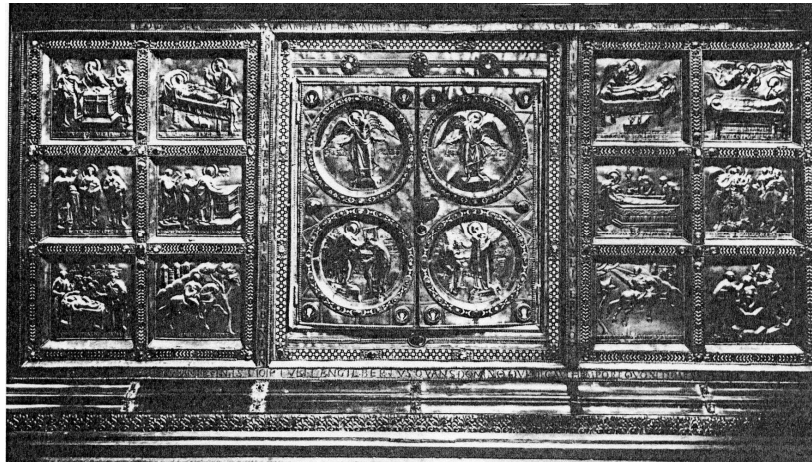
**10** Blick in das 1608-1612 erbaute Mittelschiff der Peterskirche nach Osten mit dem 1633 enthüllten Tabernakel in der Vierung und Berninis Reliquiar der Cathedra Petri von 1658-1666 im Chor der Basilika



**11a/b** St. Galler Klosterplan, um 820 Detail und Umzeichnung des Handwerkerhauses: 1 Schuhmacher, 2 Sattler, 3 Schwertfeger, 4/5 Kämmerer, 6 Schildmacher, 7 Drechsler, 8 Gerber, 9 Goldschmiede, 10 Eisenschmiede, 11 Walker, 12-14 Unterkünfte



**12a** Werkstatt des Meisters Vvolvinus, Goldaltar, um 840-860, Vorderseite, 220 x 85 cm, Mailand, S. Ambrogio



**12b** Rückseite des Goldaltares mit Ambrosius-Vita auf den Seitenteilen und Medaillons auf den zentralen Türflügeln



**12c** Detail: Künstler- und Stiftermedaillon auf der Rückseite des Goldaltares: Der Goldschmied und der Auftraggeber werden vom Hl. Ambrosius gekrönt

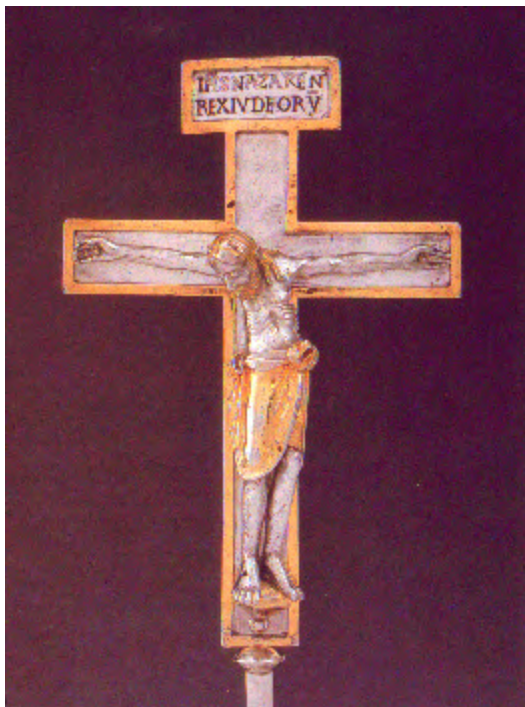


**12d** Detail: Selbstbildnis/ Bildnissignatur des Goldschmieds Magister Vvolvinus in Mönchskleidung (?)

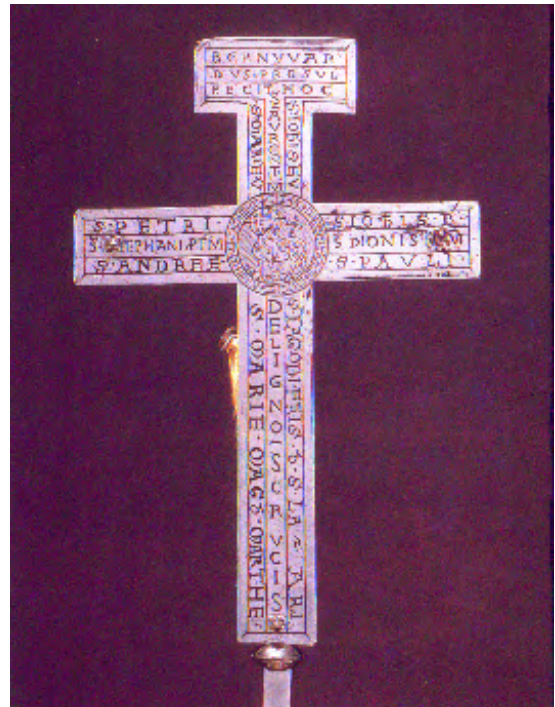




**13** Bernwardsleuchter mit männlichen Aktdarstellungen auf dem Sockel über der Inschrift, H. 41 u. 42 cm (Leuchter I mit nach oben schau-enden Köpfen), Silber, gegossen, vergoldet, punziert, nielliert, Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum



**14a** Bernward von Hildesheim, Kruzifix (sog. Silbernes Bernwardkreuz), zwischen 1007 und 1022, 21 x 14 cm (Kreuzarme), Silber, gegossen, vergoldet, ziseliert und graviert Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum



**14b** Rückseite mit Stifterinschrift oder Künstlersignatur horizontal auf dem oberen Kreuzbalken



**15a** Roger/Theophilus von Helmarshausen, Paderborner Tragaltar, vor 1125, Deckplatte: Porphyraltarstein gerahmt von vergoldeten Kupferstreifen mit den zelebrierenden Paderborner Bischöfen Meinwerk und Heinrich zwischen den Evangelistensymbolen in Niello, Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum



**15b** Seitenansicht: Silberblech vergoldet, graviert, nielliert

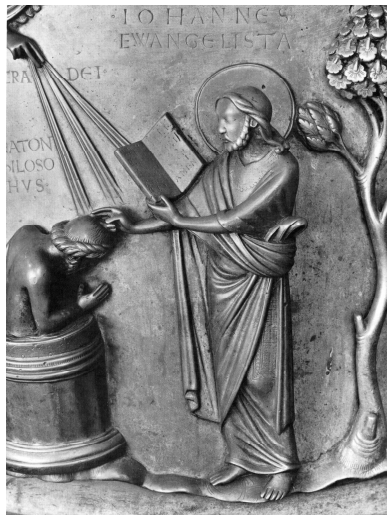




**16** Roger/Theophilus von Helmarshausen, Abdinghofer Tragaltar, vor 1125, Langseite in Ausschnittarbeit (opus interrasile) mit dem Martyrium des Hl. Felix, Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum

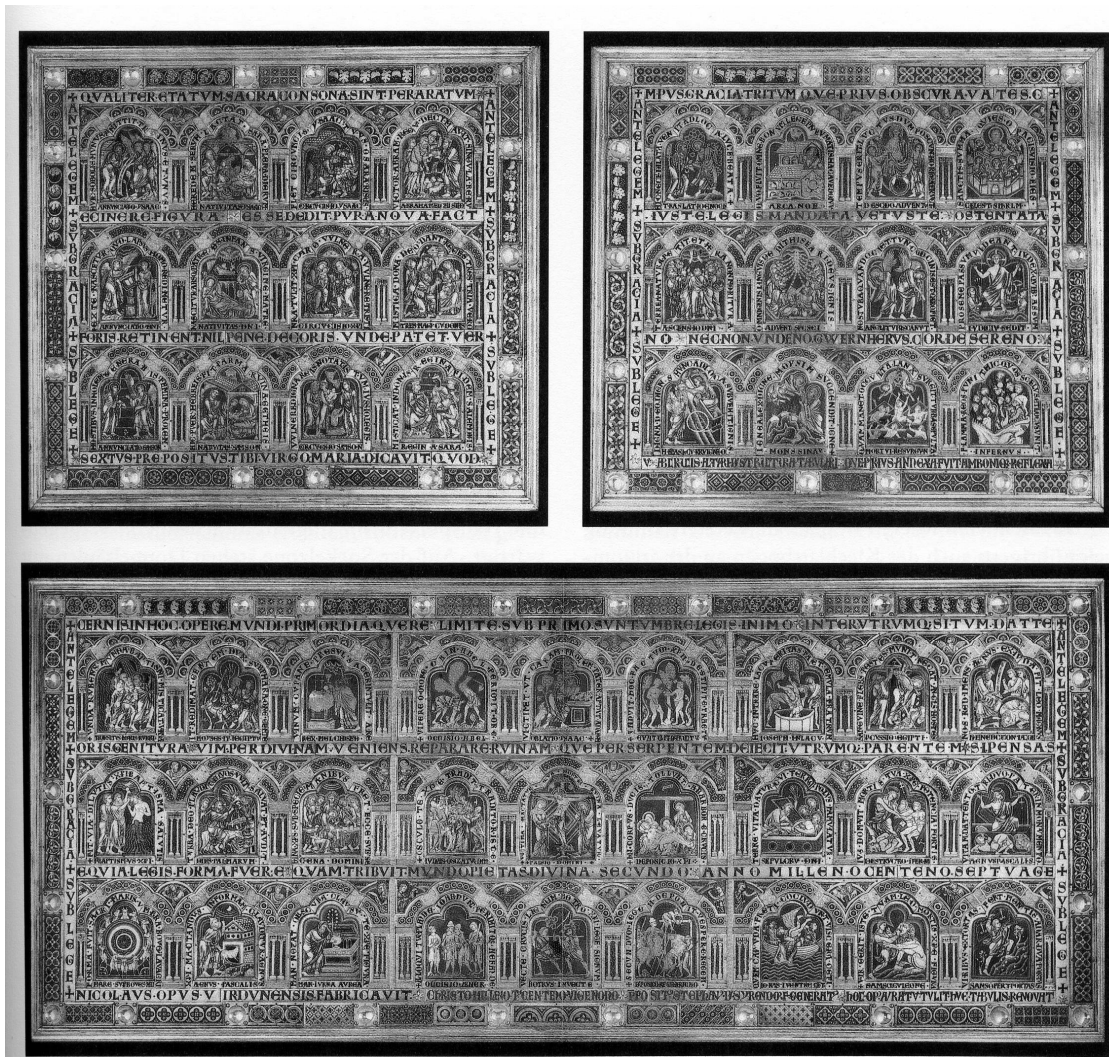


**17a** Reiner von Huy, Taufbecken, um 1107-1118, Gelbguß, H. 60 cm, Dm 80cm, Lüttich, Saint-Barthélemy



**17b** Detail





**18a** Werkstatt des Nikolaus von Verdun, Flügel und Mitteltafel des Klosterneuburger Triptychons (seit 1331), das 1181 als Amboverkleidung geweiht wurde, Klosterneuburg, Augustinerchorherren-Stiftskirche

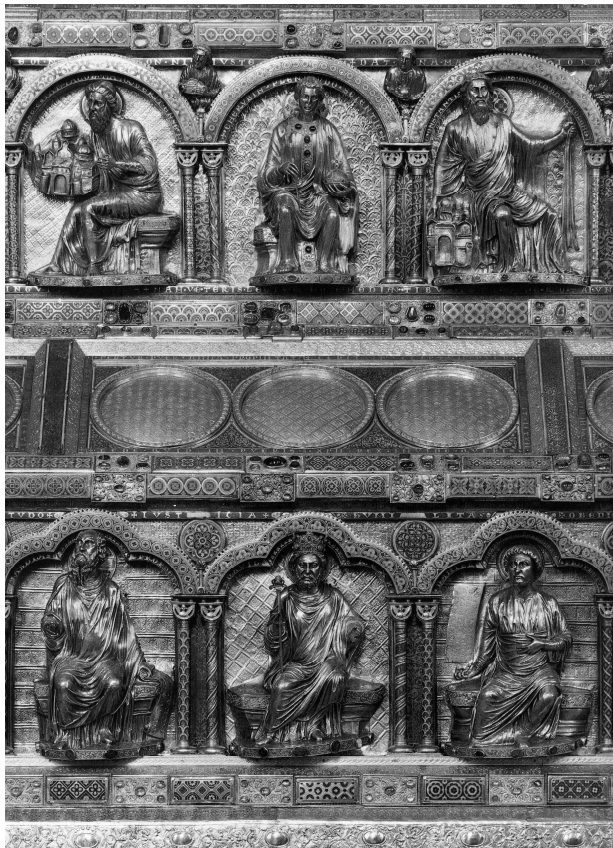


**18b** Detail (Mitteltafel unten links); Kupfer vergoldet und Grubenschmelz: Das Meer auf den zwölf Rindern über dem Namen des Werkstattleiters





**19a** Nikolaus von Verdun und Nachfolger, Dreikönigsschrein, 1181-1230, H. 153 cm x Breite 110 cm x L. 220cm, Davidsseite, Köln, Dom



**19b** Detail: Aufriß der Basilika mit dreipaßförmigen Seitenschiffarkaden und rundbogiger Obergadengalerie



**19c** Detail: Der Prophet Joachim (2.v.re.)





**19d** Detail: „Büste“ des Propheten Jonas (2.v.l.)



**20a** Hugo d'Oignies, Buchdeckel, um 1230, Namur, Trésor du Prieuré d'Oignies

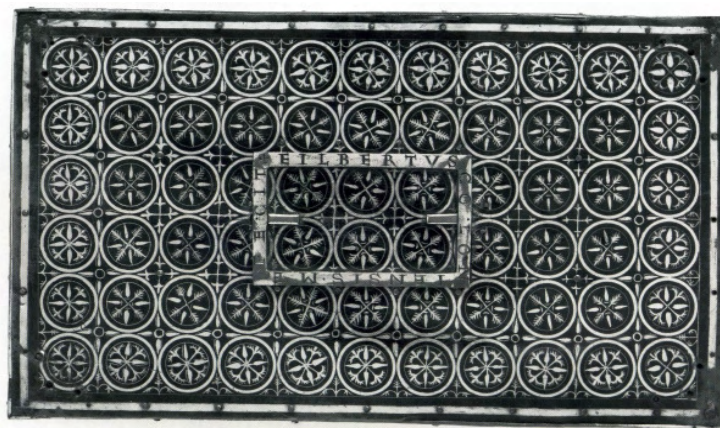


**20b** Detail: Selbstbildnis des Goldschmieds als Stifter seines Werkes





**21a** Eilbertus, Tragaltar (Prophetenseite), Vergoldetes Kupfer, Gruben- und Zellschmelzemail, Gold, Vernis brun, Bergkristall und Pergament mit Tempera und Gold auf Eichenholzkern, 13,3 x 35,7 x 20,9 cm, Köln, um 1150, Berlin,



**21b** Detail: Bodenplatte mit Signatur

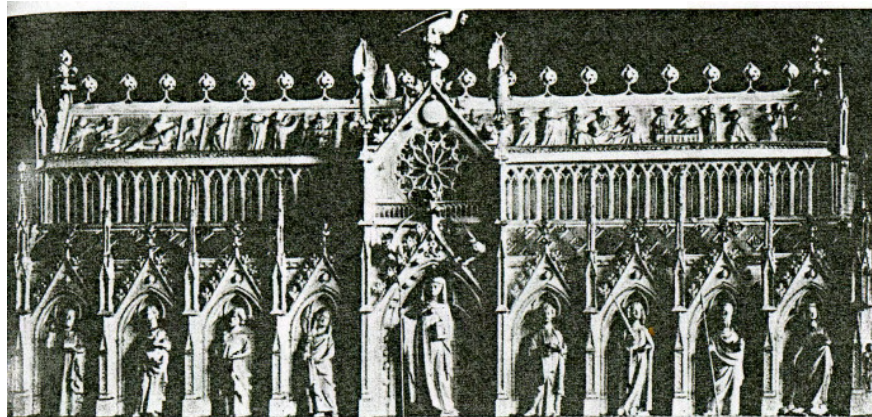


**21c** Detail: Mensa

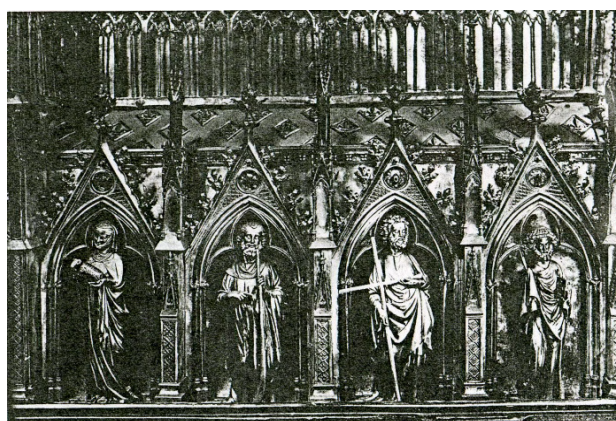




**22** Der Minnesänger und Verseschmied  
Hartmann von Starckenberg I. o. II. (1254-  
1264 o. 1271-1282), Graf von Montfort,  
um 1310-1330, Große Heidelberger  
Liederhandschrift (Codex Manesse),  
Heidelberg, Universitätsbibliothek



**23a** Werkstatt Nikolaus von Douai und Jakob von Nivelles nach Entwurf des  
Klostergoldschmieds Jakobus von Anchin, Gertrudenschrein, Langseite,  
1272-1298, ehemals Nivelles, Damenstift Sainte Gertrude



**23a/b** Details: Langhaus mit Aposteln/Giebelfragment mit Madonnenfigur





**24a** Miniatur aus der Vita des Hl. Dionysius (Vie de Saint Denis), Paris, vor 1317, Paris, Bibliothèque Nationale, ms.fr.2091, fol.111r

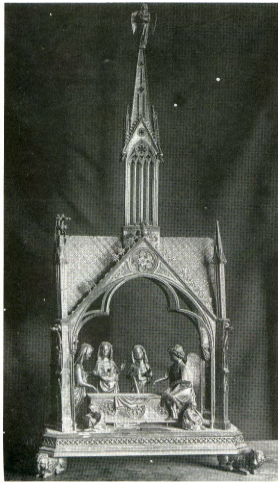


**24b/c** Detail einer weiteren Miniatur der Handschrift (fol 99r)/Detail aus Abb. 24a: Die große Pariser Seine-Brücke (Pont au Change) mit den Werkstattgeschäften der Goldschmiede



**25a/b** Der Ponte Vecchio über den Arno in Florenz mit den Buden der Goldschmiede und Juweliere unter dem Korridor Vasaris





**26a/b** „Heiliggrab-Reliquiar“, Gesamtansicht/Detail: Drei Frauen mit Engel am Grabe (Reliquienbehälter), Paris (?), um 1255, H. 88cm x B. 29cm x T. 24,5 cm, Silber vergoldet, getrieben, gegossen, graviert, Email, Pamplona, Schatzkammer der Kathedrale



**27** Siegel der Wiener Goldschmiedzunft mit Hl. Eliogius am Amboß, 1366-67, Umzeichnung



**28** Siegel der Breslauer Goldschmiede mit Hl. Eligius am Amboß, um 1450, Umzeichnung



**29** Siegel der Braunschweiger Goldschmiede mit Amboß, Schale und Hammer, 2. H. 14. Jh., Gipsabdruck



**30** Eligius-Reliquiar der Prager Goldschmiede in Form einer Mitra, Prag, nach 1378, Prag, Nationalmuseum



**31** Elyas Scerpwert, Reliquienbüste des Hl. Friedrich, Utrecht, 1362, Amsterdam, Rijksmuseum



**32a/b** Jörg Seld, Flügelaltar aus der Kollegiatskirche St. Marien in Eichstätt, geöffneten Zustand und Detail einer Außenseite, Augsburg, 1492, München, Wittelsbacher Ausgleichsfond



**33a/b** Hans von Reutlingen, Büstenreliquiar des Hl. Lambertus, Gesamtansicht und Detail des Sockels, Aachen, 1508-1512, Lüttich, St. Paul



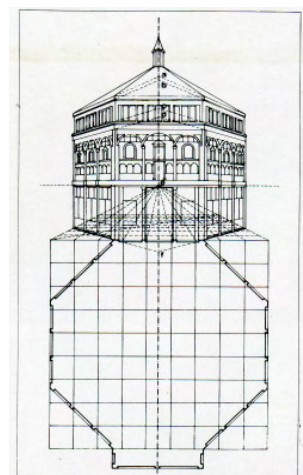




**34a/b** Filippo Brunelleschi/Lorenzo Ghiberti: Isaakopfer, 1402  
als Probestücke der Goldschmiede im Wettbewerb für die  
zweite Bronzetür des Baptisteriums vorgelegt, Florenz, Bargello



**35a/b** Dom, Campanile und Baptisterium von Florenz/Filippo Brunelleschi, Kuppel des  
Florentiner Domes, 1420-1436



**36a/b** Baptisterium S. Giovanni/Schema der perspektivischen  
Zeichnung Filippo Brunelleschs





**37a/b** Andrea Pisano, Erste Baptisteriumstür (Südportal), Gesamtansicht und Detail, 1330-1336, Florenz, S. Giovanni

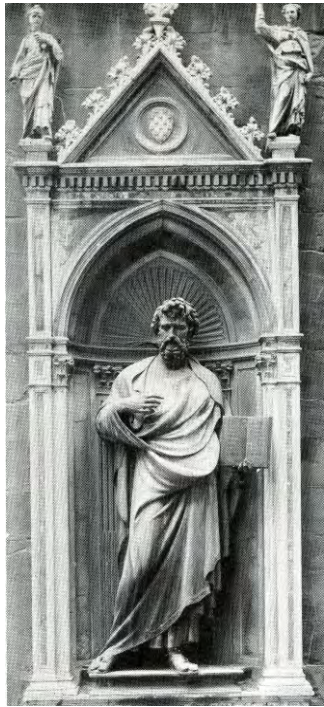


**38a** Lorenzo Ghiberti, Zweite Baptisteriumstür (Nordportal)/ Ausschnitt, vor 1425, Florenz, S. Giovanni



**38b/c** Details: Selbstportrait mit Turban/Verkündigung





**39/40** Lorenzo Ghiberti, Johannes der Täufer, 1414 im Auftrag der Arte die Mercanti, Bronze, H. 244cm/Hl. Matthäus, 1419-22 im Auftrag der Arte del Cambio, Bronze, H. 259 cm, Florenz, Or San Michele



**41a/b** Lorenzo Ghiberti, Dritte Baptisteriumstür (Ostportal, „Paradiestür“), 1425-1452, Gesamtansicht und geöffnet mit Selbstportrait Ghibertis und Blick in das Baptisterium, Florenz, S. Giovanni





**41c/d** Details: Tafel mit den Geschichten Esaus und Jakobs/Selbstportrait Ghibertis als Brustbild bzw. Büste im Medaillon



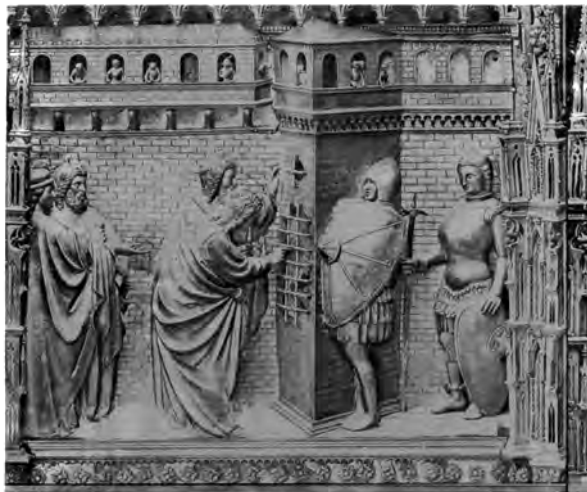
**42a/b** Antonio Averlino, gen. Filarte, Bronzetür, Detail der Vorderseite: Martyrium des Hl. Paulus mit Medaillonselbstportrait in der Mitte des ornamentaln Sockels der Szene/Detail: Bildnissignatur, 1445 vollendet, Rom, St. Peter



**42c** Detail (Rückseite): Der Meister mit seiner Werkstatt als Relieffries



**43** Andrea Pucci, Predella vom Johannes-Altar des Baptisteriums, 1313, Ausschnitt, Florenz, Museo Nazionale Bargello



**44** Leonardo di ser Giovanni, Johannes der Täufer im Gefängnis, Detail vom Johannes-Altar, 1367, Florenz, Museum der Domopera



**45** Michelozzo di Bartolomeo, Statuette Johannes des Täufers vom Johannes-Altar, 1452, Florenz, Museum der Domopera





**46** Andrea del Verrocchio, Die Enthauptung Johannes des Täufer vom Johannes-Altar, 1480, Florenz, Museum der Domopera



**47a/b** Antonio del Pollaiuolo, Kreuz vom Johannes-Altar, um 1480, Details: Fuß mit Schaft/Schaft bzw. architektonischer Nodus





**48** Florentiner Schule, Reliquiar des Hl. Hieronymus, 1487, Florenz, Museum der Domopera



**49** Paolo di Giovanni Sogliani, Schaubehälter des sog. „Libretto“-Reliquiars, 1500, Florenz, Museum der Domopera



**50** Donatello, Hl. Ludwig, um 1432 für die Guelfen, Bronze, vergoldet, H. 266 cm, urspr. Or san Michele, heute Opera von S. Croce



**51** Donatello, Gastmahl des Herodes und Enthauptung Johannes des Täufers, Relief vom Taufbecken, 1427, Bronze, vergoldet, 60 x 61 cm, Siena, Baptisterium





**52a/b** Andrea Riccio, Grabmal der Mediziner Girolamo und Marcantonio della Torre, um 1511, eh. Verona, S. Fermo/Detail (Fragment): Bronzeplatte mit der Begräbnisszene und dem Monument im Bild, Paris, Louvre



**52c** Detail (Fragment): Allegorie des irdischen Ruhms, Bronzerelief vom Sarkophag, um 1511, Paris Louvre

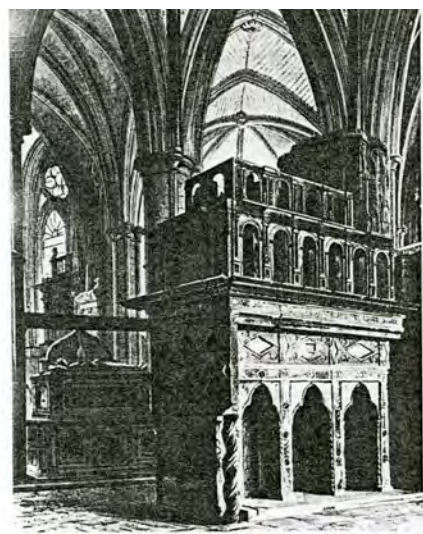


**53a** Antonio del Pollaiuolo, Grabmal des Papstes Sixtus IV., Rom, St. Peter

**53b** Sixtus IV. in Aufsicht



**54** London, Westminster Abbey, Chapel of the Confessor im Chorhaupt mit Marmorunterbau und Holzkasten des eh. Edwardsschreines und dem Grab Heinrichs III. im Hintergrund, kolorierter Stich von 1812 (Ackermann)







**55a/b** Pol, Hermant und Jehannequin von Limburg, Erstes Kalenderblatt (Januar) aus dem Stundenbuch (Très riches heures) des Duc de Berry, vor 1416, etwa 29,4 x 21 cm, Chantilly, Musée Condé/Detail: Übergabe eines Gastgeschenktes vor der Schaukredenz des Herzogs

**55c** Der Gastgeber an der Tafel, auf der zwei goldene Löwen neben dem Tafelaufsatz, d.h. dem herzoglichen Salzgefäß in Schiffsform (Nef) stehen

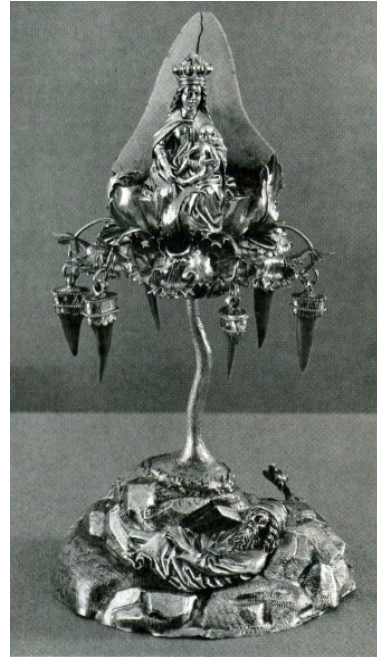


**56** Miniatur aus der „Grandes Chroniques de France de Charles V“, um 1375-1380, ca. 35 x 24 cm, Paris, Bibliothèque Nationale





**57** Lucas Kemnater, Natternzungenkredenz Friedrichs III., Silber, vergoldet, fossile Haifischzähne, ein Topas, H. 27 cm, Nürnberg, um 1453, Wien, Kunsthistorisches Museum



**58** Natternzungenkredenz, Silber, gegossen, getriebenm ziseliert, Fassungen der Zähne und Gewandteile vergldet, Nürnberg, um 1500, Dresden, Grünes Gewölbe



**59** Ausschnitt aus Abb. 233, Rohstoffe im Warenangebot des Hl. Eligius der Brügger Goldschmiede im Jahre 1449: Kokosnuß, Bergkristall, Halbedelstein, Koralle, Perlen, Edelsteine und Natternzungen (an der Wand als Produkt: Amulett)



**60** Joseph Grünpeck/Meister der Historia Friderici et Maximiliani, Kaiser Friedrich III. in der Werkstatt des Goldschmieds, um 1514-1516, Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv





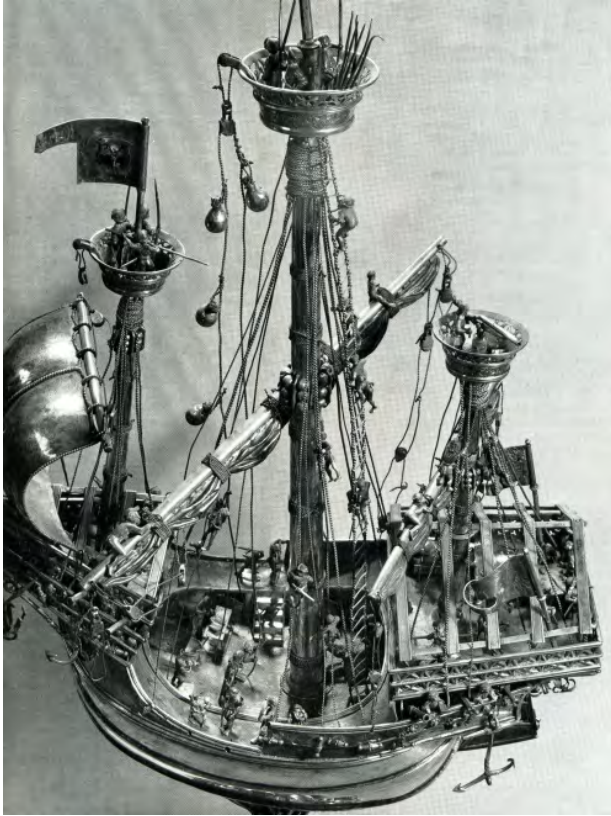
**62/61** Albrecht Dürer d.J., Portraits der Mutter Barbara und des gleichnamigen Vaters und Goldschmieds Albrecht Dürer d.Ä., 47 x 36 und 47 x 39 cm, Nürnberg, um 1490 und 1490, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum und Florenz, Uffizien

**63** Albrecht Dürer d.Ä./d.J. (?), Selbstportrait des Vaters oder Portrait des Goldschmiedes durch den Sohn, Nürnberg, um 1486-87, Silberstift auf weiß grundiertem Papier, 28,4 x 21,2 cm, Wien, Albertina



**64a** Albrecht Dürer d.Ä./Hans Krug d.Ä.(?), Schlüßelfelder Schiff, Silber, teilvergoldet, gegossen, getrieben, graviert, punziert, Nürnberg 1502-1503, H. 79 cm, max. B. 43,5 cm, Gewicht 5,935 kg, Inhalt 2,33 l, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum





**64b** Blick auf Takelage und Deck mit Besatzung



**65a** Silberner, meist vergoldeter Buckelpokal mit akeleiförmiger Cuppa und krönender Ritterstatuette, Nürnberg, um 1480-90, H. 53,5 cm, Slg. Hans Frhr von Ow, Schloß Wachendorf (Württemberg)



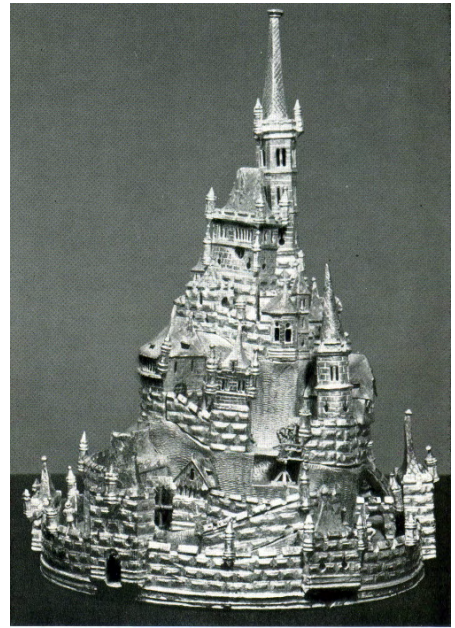
**65b** Detail: Deckelstatuette



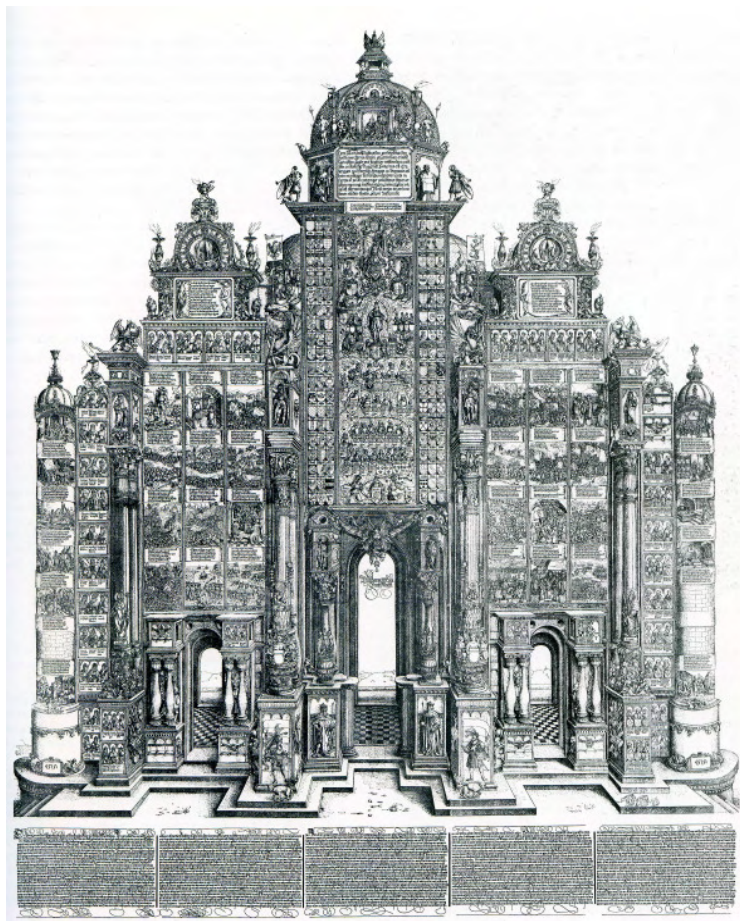
**66a/b** Buckelpokal mit bekrönenden Wildmann, Nürnberg, um 1500, H. 47,8 cm, Silber, vergoldet, Wien, Kunsthistorisches Museum/ Detail: Deckelstatuette, H. 15,5 cm







**67a/b** Sebastian Lindenast d.Ä., Deckelbecher auf Fußring in Gestalt einer „phantastischen“ Turmstadt mit Figuren, Kupfer, vergoldet, teilbemalt (Dächer), Nürnberg, Ende 15. Jh., H. 37,5 cm, London, Victoria & Albert Museum



**68a** Albrecht Dürer d.J. und Mitarbeiter, Ehrenpforte Kaiser Maximilians, 1515, Holzschnitt, 3,409 x 2,922 m, London, British Museum, Printroom



**68b** Detail (rechter Turm, 4. Etage von oben): Schatzkammer des Kaisers mit profanen Goldschmiedewerken auf der „Schaukredenz“ links



**69a** „Maximilianspokal“, Nürnberg, um 1510, Silber, vergoldet, H. 56 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



**69b** Detail: Deckelinnenseite mit emailliertem kaiserlichem Wappen (Bindenschild und Wappen Burgunds)



**70** Albrecht Dürer d.J., Johannes, die 7 Leuchter erblickend, Holzschnitt (B62) der Apokalypse, 1497/98





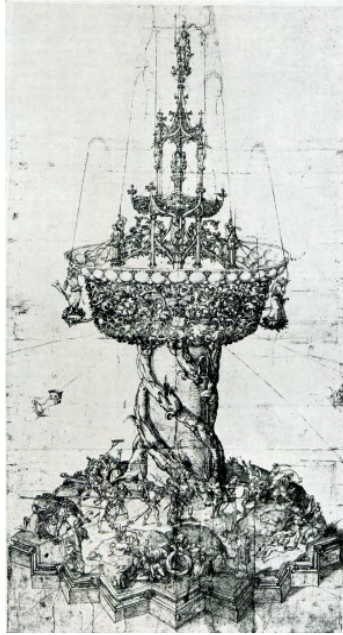
**71a/b** Albrecht Dürer d.J., Das große Glück (Nemesis), Gesamtansicht und Detail: Birnenpokal, Kupferstich, Nürnberg, 1502



**72** Hans Frey, Tischbrunnenentwurf mit Bauer, um 1500, Erlangen, Universitätsbibliothek



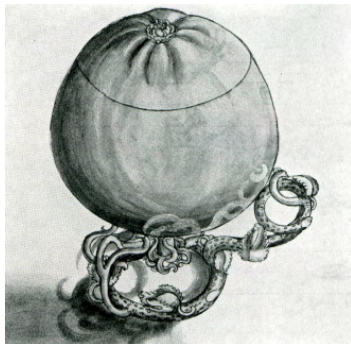
**73** Hans Frey, Tischbrunnenentwurf mit Moriske, um 1500, Erlangen, Universitätsbibliothek



**74** Albrecht Dürer d.J., Der große Tischbrunnenentwurf, um 1499, aquarellierte Federzeichnung, 56 x 35,8 cm, London, British Museum, Printroom



**75** Hans Krug d.Ä. (?), Silbervergoldeter Apelpokal nach Dürerentwurf, Nürnberg, um 1510, H. 21,5 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



**76** Apfelpokal, um 1510, Deckfarbenmalerei (Hallesches Heiltum), um 1526, Aschaffenburg, Schloß



**77a** Albrecht Dürer d.J., Entwurfszeichnung von sechs Pokalen aus dem Dresdner Skizzenbuch, um 1507, Dresden, Landesbibliothek



**77b** Detail: Apfelpokal mit Schlangengriff

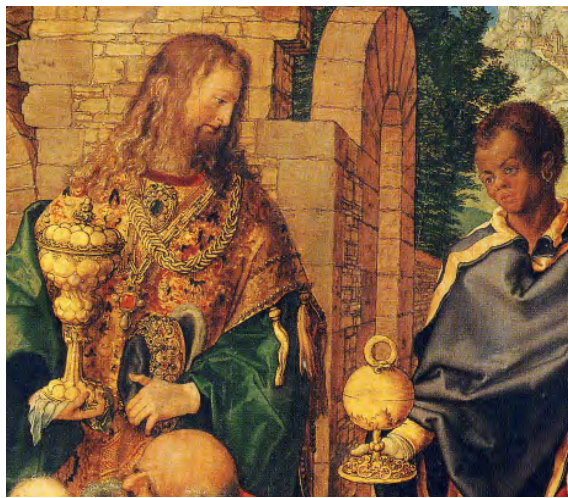


**78c** Detail aus Abb. 78a: Apfelpokal mit Schlangengriff





**78a** Albrecht Dürer d.J., Anbetung der Könige, 1504, Öl a. Lw., Florenz, Uffizien



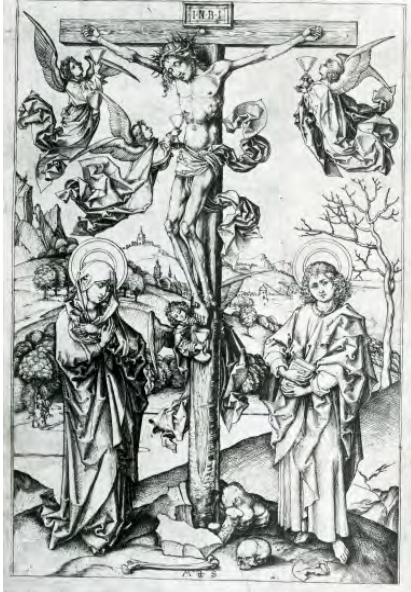
**78b** Detail: Der mittelalterlicher Buckelpokal (Dürer als Goldschmied) und der frühneuzeitliche Apfelpokal (sein Entwurf) mit Hieroglyphe



**79** Albrecht Dürer d.J., Selbstbildnis als Lehrling, Nürnberg, 1484, Silberstift, 27,5 x 19,6 cm, Wien, Albertina



**80** Albrecht Dürer d.J., Madonna Engeln, Nürnberg, 1485, Feder, aquarelliert, 21 x 14,7 cm, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



**81** Martin Schongauer, Kreuzigung, um 1480, Kupferstich, 29 x 19,6 cm, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



**82** Albrecht Dürer d.J., Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, 1489, Feder, 31 x 22,7 cm, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins



**83a** Albrecht Dürer d.J., Hl. Familie mit der Heuschrecke, 1494, Kupferstich, 24 x 18,6 cm, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



**84** Albrecht Dürer d.J., Hl. Familie, auf der Wandschaft um 1492, Feder, 29 x 21,4 cm, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



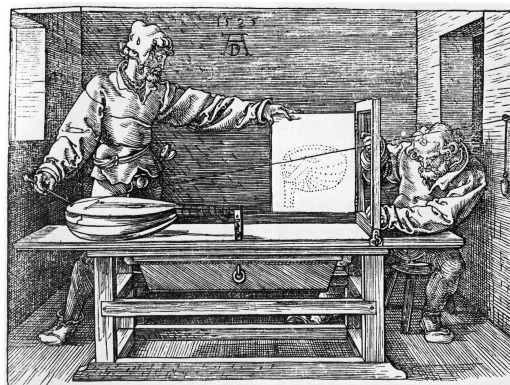
**83b** Detail:  
Dürers Mono-  
gramm

**85** Bronzeplatte mit den Namen und Meistermarken der Genter Goldschmiede zwischen 1454 und 1481, Brüssel, Institut Royal du Patrimoine Artistique

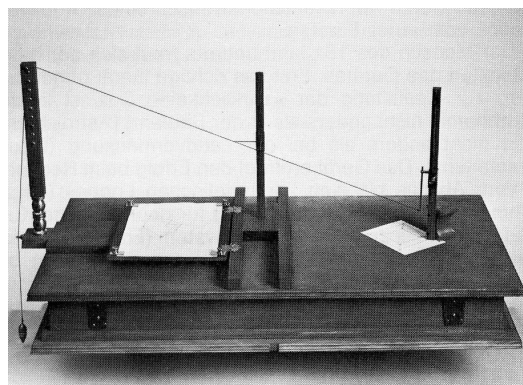




**86** Proberstein eines unbekannten niederländischen Goldschmieds des 16. Jahrhunderts mit graviertem Monogramm und Hausmarke, London, British Museum



**87** Albrecht Dürer d.J., Der Zeichner der Laute mit Perspektivgerät und Assistenten, Holzschnitt zur Unterweisung der Messung, Nürnberg, 1525



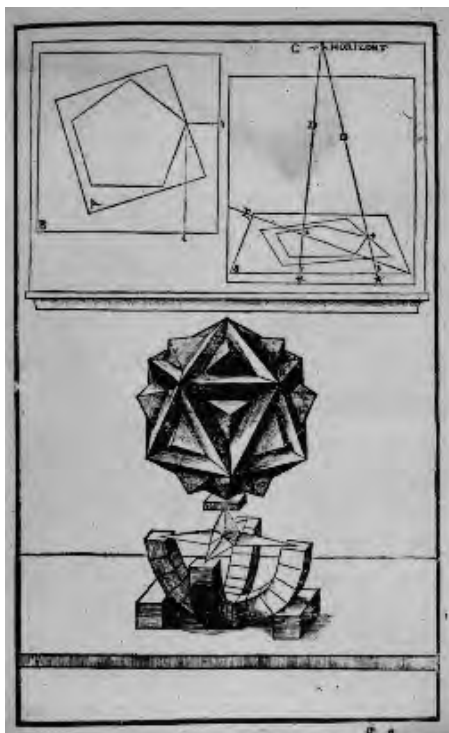
**88** Rekonstruktion des Perspektivapparates von Wenzel Jamnitzer, Physiologisches Institut II der Universität Erlangen-Nürnberg



**89** Jost Amman nach Wenzel Jamnitzer, Titelblatt zur Perspectiva, Kupferstich, Nürnberg 1568



**91** Titelblatt zum fünften Buch/Teil der Perspectiva Wenzel Jamnitzers (Der Himmel)



**90** Perspektivkonstruktion nach Hans Lencker, 1616



**92** Dosso Dossi, Portrait eines Mannes mit Medaille am Hut, 1517-1519, Stockholm, Nationalmuseum





**93** Hendrik Goltzius, Ars und Usus, 1582, Kupferstich



**94** Monogrammist A.R., Übung macht den Meister, um 1600, Stammbuchblatt, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



**95** Benvenuto Cellini, Saliera, 1543 vollendet, zuletzt Wien, Kunsthistorisches Museum (seit 2003 verschollen)



**96a** Alessandro Fei, Die herzoglichen Goldschmiede-werkstätten Großherzog Francesco I. de' Medici im Casino San Marco zu Florenz, um 1570, Florenz, Palazzo Vecchio, Studiolo

**96b** Detail: Die Werkstattleiter und Hofgoldschmiede Benvenuto Cellini (rechts?) und Jacques Bylivelt (?)





**96c** Detail: Schmelzöfen, Schmiede und arbeitsteilig tätige Spezialisten im hinteren Teil der Werkstätten



**97** Pfennig mit sitzendem Goldschmied, der ein Werkstück am Amboß bearbeitet, Münzstätte „Minteona“ (Minden?), 1039-1056 (Heinrich II.), Silber, Dm. 1,7 cm, Stockholm, Kungl. Myntkabinettet



**98** Pfennig mit geballter Hand in einem Haus, die einen nach oben in eine kugelige Griffpartie auslaufenden Grabstichel hält, der mit der Spitze auf einen geperlten Bogen gesetzt ist, Münzstätte „Minteona“ (Minden?), 1039-1056 (Heinrich II.), Silber, Dm. 1,8 cm, Stockholm, Kungl. Myntkabinettet



**99** Minerva schmiedet einen Helm (?), Gemme, um 100-50 v. Chr., Berlin, SMPK, Antikensammlung



**100** Der Schmied (in der Schale), Rotfigurige Darstellung mit Preisinschrift des Leagros, 520-480 v. Chr., SMPK, Berlin-Charlottenburg, Antikensammlung





**101** Aurifex Bractearius, antike Relieftafel eines Goldschlagers mit Waage, Rom, Vatikanische Sammlungen



**27** Siegel der Wiener Goldschmiedezunft, 1366/67



**102** Die ersten Menschen in der Schmiede, Relief eines byzantinischen Elfenbeinkästchens, um 1000, Cleveland, Museum of Art



**103a/b** Andrea Bonaiuto (da Firenze), Triumph des Hl. Thomas von Aquino, Fresko, um 1355, Detail aus dem artes liberales-Zyklus mit Dialektik (Zeno) rechts und Astronomie (Ptolemäus) links von der Musik (Tubalkain)/Detail: Der Schmied als Repräsentant der Musik, Spanischen Kapelle am Chiostro Verde, dem einstigen Kapitelsaal des Dominikanerklosters Santa Croce Florenz



**104** Miniatur eines Goldschmieds in seiner Werkstatt am Amboß, um 1220-1230, London, British Library, MS Cotton Cleopatra CXI, f.42



**105a** Detail aus Abb. 24b, vor 1317: Wechsler/ Bankier neben dem Werkstattgeschäft des Goldschmieds auf der großen Pariser Brücke



**105b** Detail aus Abb. 24a, vor 1317: Wechsler/ Bankier mit Münzen neben der Bude des Pariser Goldschmieds



**106** St Dunstan malt einen Schmetterling, 14. Jh., Marginalien in den Dekretalien Gregors IX.



**107** St. Dunstan schmiedet am Amboß und lauscht der Musik, 14. Jh., Marginalien in den Dekretalien Gregors IX.



**108b** Detail: Der dritte Stand





**108a** Die Schachfiguren aus „Le jeu echecs moralisé“ von Jean de Vignay, 3. Viertel 14. Jh., New York, Pierpont Morgan Library



**109** Pilger-Zeichen des Hl. Eligius, Anfang 14. Jh., nach Pergné-Delacourt, Miracles de Saint Éloi



**110a** „Franks Casket“/„Auzon casket“, angelsächsisch (Northumbrien), um 650-750, Walknochen, Langseite: 10,9 x 22,9 cm, London, British Museum



**110b** Detail: Vulkan/ Dädalus/ Wieland mit Zange am Amboß und Gefäß in der rechten Hand gegenüber der Frau im Mantel



**111** Eisenschmiede bei der Arbeit, Bild auf einer schwarzfigurigen Amphora aus Orvieto, um 500 v. Chr., Boston, Museum of Fine Arts



**112** Eisenschmiedewerkstatt, Südniederländische Miniatur aus Fendulus, Liber astrologiae, M. 14. Jh., London, British Library

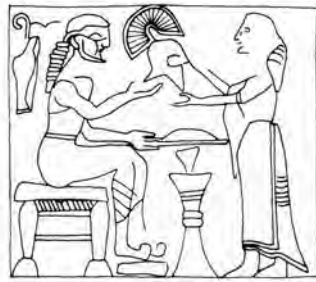


**113a** Umzeichnung vom Außenbild der sog. „Erzgießerschale“, 520-480 v. Chr., SMPK, Berlin-Charlottenburg, Antikensammlung



**113b** Detail: Hephaistos und Thetis, Innenbild der Erzgießerei-Schale





**114** Thetis in der Werkstatt von Hephaistos mit Beinschienen, Schild und Helm, Schildbandreliief (Umzeichnung), 6. Jh. vor Christus, Olympia, Museum



**115** Vulkan (mit Minerva) und die Cyclopen machen den Schild für Achill, Römisches Relief, Rom, Konservatorenpalast/ Museo Nuovo nel Palazzo dei Conservatori



**116** Das Schmiedehandwerk, Relief vom Hauptportal, Bogen III, Innere Laibung (Arco dei mestieri), Marmor, um 1250-1275, Venedig, San Marco



**117** Andrea Pisano (Werkstatt?), Jubal, Marmor, um 1340, Florenz, ehem. Campanile (Westseite, erste Reihe, 5. v. li.), heute Museo dell'Opera del Duomo



**118** Andrea Pisano, Tubalkain, Marmor, um 1340, Florenz, ehem. Campanile (Westseite, erste Reihe, 6. v. li.), heute Museo dell'Opera del Duomo



**119** Nino Pisano, Merkur, Marmor, Florenz, ehem. Campanile (Westseite, zweite Reihe, 6. v. li.), heute Museo dell'Opera del Duomo



**120a/b** Piero di Cosimo, Vulkan, unterstützt von Aelos, als Lehrer der Menschheit/  
Detail: Vulkan erfindet das Hufeisen, um 1485-1490, Ottawa, National Gallery



**121a** Hans Burgkmair/Conrad Celtis, Aquila Imperialis/Allegorischer  
Brunnen als Reichsadler bzw. Musenquelle mit dem thronenden Kaiser  
als Apollo, 1507, Holzschnitt, Basel, Öffentliche Kunstsammlung





**121b** Detail: Gott am siebten Schöpfungstag im Medaillon links, die Schmiedekunst/ Metallkunde als erste menschliche Erfindung rechts, dazwischen das Paris-Urteil



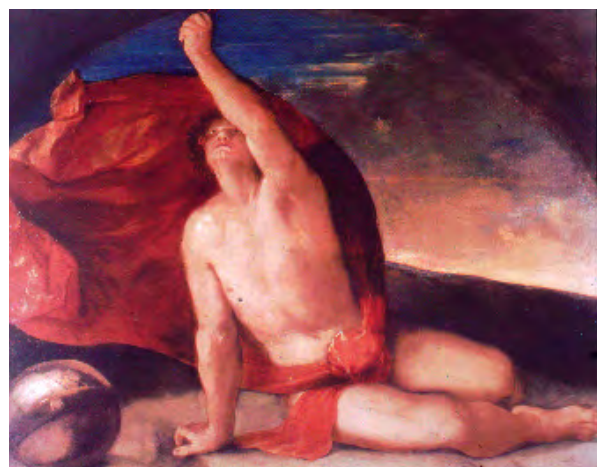
**121c** Detail: Der Grobschmied mit Kappe und Schürze vor dem Ofen am Amboß



**122a** Die Schmiedekunst als Musik/ Die Malerei als Astronomie, anonymes Blockbuchholzschnitt, 15. Jh.



**122b** Detail



**123** Dosso Dossi, Allegorie der Astronomie, 1520-1522, Privatbesitz (Collezione Barbara Piasecka Johnson)



**124** Dosso Dossi, Allegorie der Musik, 1522, Florenz, Museo della Fondazione Horne



**125** Die gedankenversunkene Natura im Melancholie-Gestus vor dem Amboß am Kaminofen mit Blasebalg, Miniatur zum Rosenroman, um 1350, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 1126, fol. 115r



**126** Melancholische Natura im Gespräch mit Genius, Miniatur zum Rosenroman, 2. H. 14. Jh., Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 1567, fol. 123r



**127** Natura sitzt vor dem Ofen am Amboß und schmiedet einen Arm, Miniatur zum Rosenroman, 2. H. 14. Jh., New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 324, fol. 106v



**128** Natura schmiedet einen Arm am Ofen, Miniatur zum Rosenroman, Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 11.187 A, fol. 11v





**129** Natura mit Kind schmiedet einen Kopf an einem Ofen mit Arbeitstisch und Belüftungskonstruktion, Miniatur zum Rosenroman, 2. H. 14. Jh., London, British Library, Ms. Egerton 881, fol. 110r



**130** Natura schmiedet eine ganze Figur, Miniatur zum Rosenroman, 2. H. 14. Jh., London, British Library, Ms. Egerton 881, fol. 124r



**131** Natura erschafft Mensch und Tier, Miniatur zum Rosenroman, Malibu, J. Paul Getty Museum, Ms. XV 7, fol. 121v



**132** Natura erhält Gottes Segen für ihre Schöpfungen, Miniatur zum Rosenroman, Malibu, J. Paul Getty Museum, Ms. XV 7, fol. 121v



**133** Die Kunst auf dem Land mit Baum betet zur vergöttlichten Natur über dem Wasser mit Felsen, Miniatur zum Rosenroman, Oxford, Bodlein Library, Ms. Douce 195, fol. 115v



**134** Agostino Veneziano, gen. Musi, Baccio Bandinellis „Akademie“ (Zeichenschule) in Rom, Belvedere des Vatikan, 1531, Kupferstich, München, Staatliche Graphische Sammlung



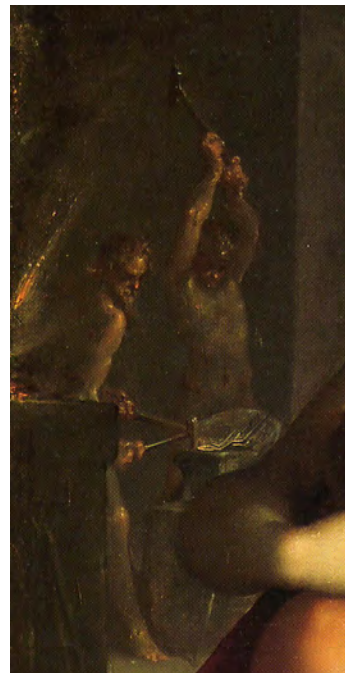
**135** Enea Vico, Baccio Bandinellis private Zeichenschule in Florenz, um 1545, Kupferstich, München, Staatliche Graphische Sammlung



**136** Pygmalion als Bildschnitzer fertigt eine Skulptur, Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 11.187, fol. 12v



**137** Der sexuelle Zeugungsakt in Naturars Schmiede, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 1565, fol. 104v



**138 a/b** Bartholomäus Spranger, Venus in der Schmiede Vulkans/Detail: Ofenraum mit Grobschmieden im Hintergrund, nach 1607, Öl. a. Lw., 140 x 95 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

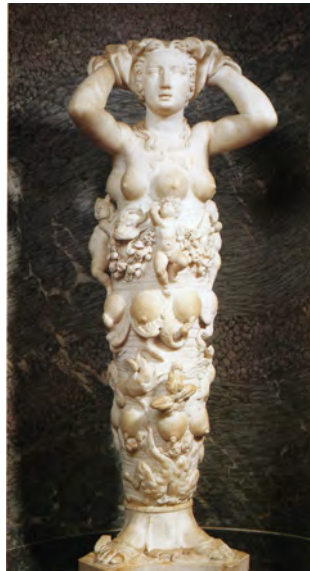




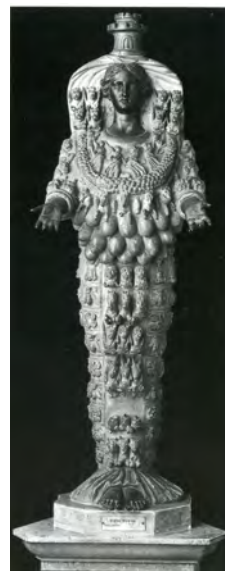
**138c** Detail: Das Spitzen der Lanze durch den Eisen- bzw. Waffenschmied bzw. die glühende Hand des Feuergottes an der Werkbank des Feinschmiedes



**138d** Detail: Die Werkzeuge des Goldschmieds vor dem Silber vergoldeten Helm: Hammer, Zirkel und Punziereisen



**139a** Tribolo, Dea Natura, 1528, Fontaine-bleau, Musée National du Chateau



**139b** Diana von Ephesos, Rom, Musei Capitolini



**140** Benvenuto Cellini, Idea della natura, Studie zum Siegel der Accademia, um 1563, Federzeichnung, laviert, 18,4 x 14, 3 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung



**141** Benvenuto Cellini, Idea della natura, Studie zum Siegel der Accademia, um 1563, Federzeichnung, Paris, Louvre



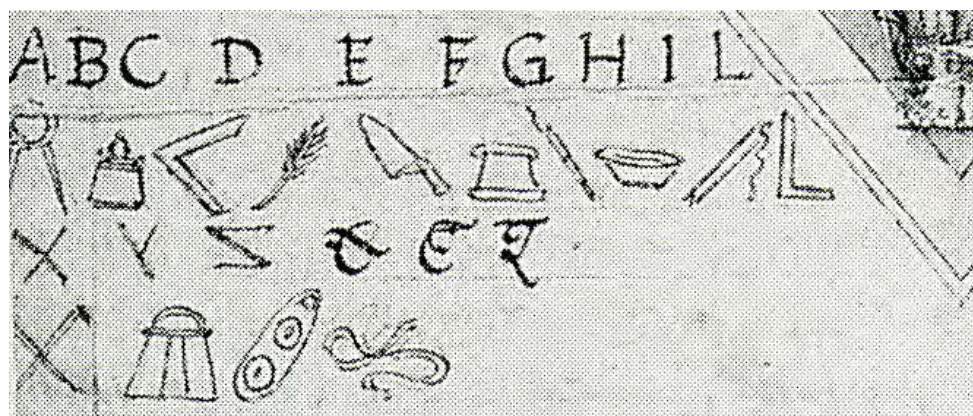
**142** Benvenuto Cellini, Idea della Natura, Siegelentwurf für die Accademia del Disegno, um 1563, Florenz, Archivio Calamandrei



**143a** Benvenuto Cellini, Idea della Natura, Siegelentwurf für die Accademia del Disegno, um 1563, London, British Museum

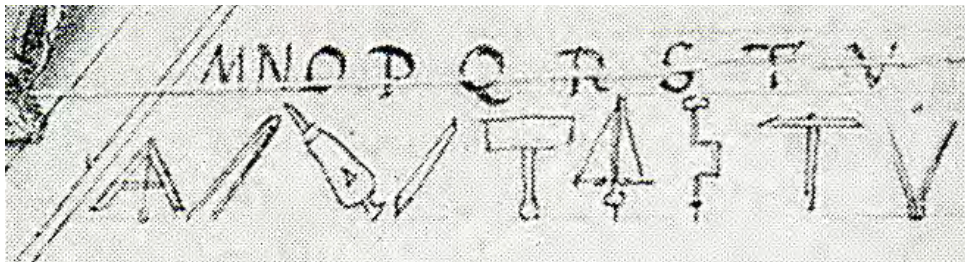


**143b** Detail: Naturaimprese (Der Ruhm kommt aus den Armen)



**143c** Detail: Werkzeug-Alphabet (des Goldschmieds)





**143d** Detail: Werkzeug-Alphabet (des Goldschmieds)



**144** Benvenuto Cellini, Apollo als Schöpfer/Natura und Disegno, Entwurf für das Siegel der Accademia del Disegno, Gesamtansicht mit Legende und Detail des Gottes , Feder, Tinte, laviert u. weiß gehöht, 18,5 x 14 cm, München Graphische Sammlung



**145** Benvenuto Cellini, Apoll-Diana, Siegelentwurf für die Accademia, um 1563, 28,4 x 20 cm, New York, Stanley Moss Collection, Riverdale on Hudson



**146** Studiolo Großherzog Francescos I. mit Bild- und Skulpturenprogramm nach Entwurf von Vincenzo Borghini, 1570-1579, Florenz, Palazzo Vecchio





**147** Francesco Morandini, Natura und Prometheus, um 1572, Deckenfresko, Florenz, Palazzo Vecchio, Studiolo



**148a** Gott formt den Menschen (Adam), Ausschnitte aus den Genesis-Mosaiken, 1. H. 13. Jh., Venedig, San Marco, Vorhalle



**148b** Gott beseelt den Menschen, Ausschnitt aus den Genesis-Mosaiken, 1. H. 13. Jh., Venedig, San Marco, Vorhalle



**149** Prometheus formt und Minerva beseelt den Menschen, Römisches Sarkophagrelief, um 150 n. Chr., Madrid, Prado



**150a/b** Römischer Prometheus-Sarkophag, Gesamtansicht und Detail: Prometheus formt menschliche Wesen aus Erde und Minerva verleiht ihnen die göttliche Seele (Schmetterling), Rom, Kapitolinische Museen



**151a/b** Römischer Prometheus-Sarkophag, Gesamtansicht und Detail: Prometheus formt den Menschen, Minerva und Helios/Apollo setzen den Lebensfunken ein und beseelen ihn, Paris, Louvre



**152** Gott erschafft die Welt, die Tiere und den Menschen, der Kulturbringer Prometheus gibt ihm das Feuer und richtet ihn auf (li. u.), Miniatur aus dem Ovide moralisé, um 1375, Paris, Bibliothèque Nationale



**153** Gott formt die Welt und Prometheus den Menschen (Prometheus verleiht dem Menschen das Feuer und gibt ihm Kultur), Miniatur aus dem Ovide moralisé, um 1350, Lyon, Bibliothèque de la Ville



**154** Leonardo da Besozzo, Prometheus als Menschenbildner/Plastiker mit Statuette, Imagines pictae virorum illustrium (sog. Crespi-Chronik), Mailand, Sammlung Crespi



**155** Prometheus cum statu in manu, Florentiner Bilderchronik (sog. Orsini-Chronik), um 1430, London, British Museum



**156a** Piero di Cosimo, Prometheus-Tafel, um 1510-1515, Öl a. Holz, 68 x 120 cm, München, Alte Pinakothek



**156b** Piero di Cosimo, Prometheus-Tafel, um 1510-1515, Öl a. Holz, 64 x 116 cm, Straßburg, Musée des Beaux-Arts





**157a** Die Erziehung Amors, Oberitalienisch, nach einem venezianischen Original von um 1490-1500, Bronze, 17,5 x 25 cm, London, Victoria & Albert



**158** Medaille auf Mario Equicola, Vorder- und Rückseite, Mantuanisch (?), um 1520 (?), Bronze (Nachguß), Dm 4,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



**159** Ring mit Vulkan, der Amors Flügel schmiedet, Oberitalien, um 1520 (?), Platte, 2,6 x 2 cm: Gold und Niello, Rücken aus Kupfer; Fassung und Ringbügel: Silber vergoldet, Wien, Kunsthistorisches Museum



**157b** Detail: Im Beisein von Jupiter und Minerva schmiedet Vulkan, assistiert von Venus (Coelestis), die Flügel der irdischen Liebe (Amor)



**160a** Andrea Mantegna, Parnaß, 1497, Tempera a. Lw., 160 x 192 cm, ehem. Mantua, S. Giorgio, Appartamento della Grotta, Studiolo, heute Paris, Louvre



**160b** Der „Venushügel“ mit Eros/Antheros, der mit dem Blasrohr auf die Geschlechtsteile des wütenden Schmiedes zielt



**160c** Vulkan in der Felsenschmiede mit den Trauben des Dionysos über Apoll mit den Musen und gegenüber vom Parnaß, zu dem die Schönheit der Venus (coelestis) den Dichter und Maler durch Merkur führt





**161a/b** Lorenzo Leombrunos, Deckenfresko; Gesamtansicht mit Grotteskenmalerei und Stucktondi/ Detail der himmlischen Venus in Begleitung Amors, um 1522, Mantua, Kastell S. Giorgio, Appartamento della Grotta, Scalcheria



**162a/b** Lorenzo Leombrunos, Freskendekoration mit Jagdszene in den Lünetten und Venus in der Schmiede Vulkans über dem Kamin, um 1522, , Mantua, Kastell S. Giorgio, Appartamento della Grotta, Scalcheria

**163** Photographie einer älteren Rekonstruktion des Studiolo von Isabella d'Este mit Kopien der Minervaalergorie sowie des Parnass an der rechten Wand, Mantua, Kastell, S. Giorgio, Appartamento della Grotta, Studiolo





**164** Andrea Mantegna, Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend, um 1502, Tempera a. Lw., 160 x 192 cm, ehem. Mantua, S. Giorgio, Appartamento della Grotta, Studiolo, heute Paris, Louvre



**165** Antonio Lombardi, Werkstatt des Vulkan, um 1508, St. Petersburg, Staatliche Ermitage



**166** Baldassare Peruzzi, Schmiede des Vulkan, um 1511, Rom, Farnesina, Sala delle Prospettive





**167a/b** Hendrick Goltzius, Ohne Ceres und Bacchus friert Venus, 1606 (?), Feder- und Kreidezeichnung auf Leinwand, 219 x 163 cm, St. Petersburg, Staatliche Ermitage



**167c/d** Details: Die vom Schoß (Mann und Frau) zum Feuer und vom Feuer zum Himmel angespitzen Grabstichel von Goltzius



**167f** Detail: Die gehärtete Pfeilspitze Amors in Richtung auf Goltzius



**168a** Cornelis Cort nach Federico Zuccari, Die Klage der Malerei (obere Hälfte), 1579, Kupferstich



**168b** Federico Zuccari, Die Klage der Malerei, Entwurf zur oberen Hälfte, um 1577, Feder- und Pinselzeichnung, 35,8 x 54,3 cm, Düsseldorf, museum kunst palast



**168c/d** Cornelis Cort nach Federico Zuccari, Die Klage der Malerei, Detail (Vulkan schmiedet die Blitze und den Pinsel des Malers)/Gesamtansicht (untere Hälfte), 1579, Kupferstich



**168e** Detail des Stiches mit den Werkzeugen der bildenden Künstler bei Pictura



**168f** Detail der Vorzeichnung: Die Werkzeuge des Malers vor und die Zange des Schmiedes neben Pictura



**169** Hendrick Goltzius,  
Selbstportrait mit Stichel und  
Kupferplatte, 1586-1590,  
Silberstift und Pinsel, 14,6 x  
10,4 cm, London, British  
Museum



**170a/b** Matthäus Gundelach, Allegorie des Bergbaus und der Erde, um 1620, Öl a. Lw.,  
133 x 83 cm, Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt



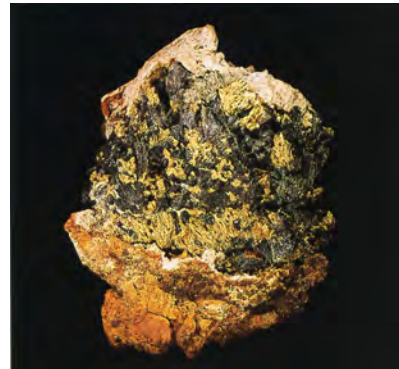
**170c** Detail: „Die Schatzsucher“



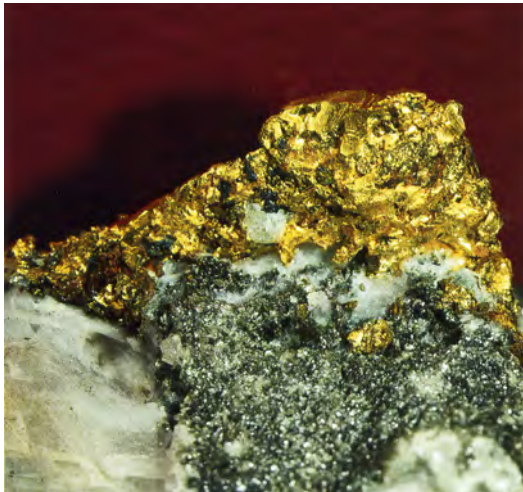
**170d** Detail: „Gewachsene  
Erdscholle in vegetabilen Formen  
unter der Keilhaue des Kumpels“



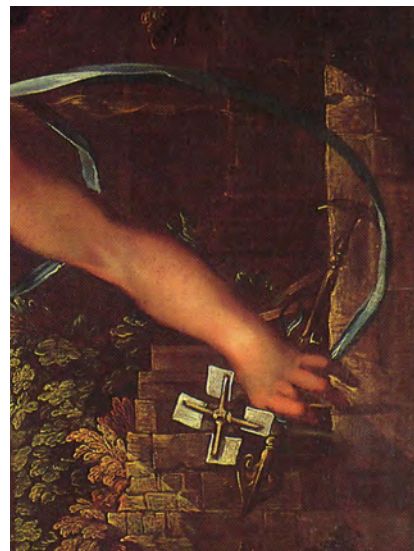
**170e** Detail: Zur Welt bzw. zum Licht gebrachte Erzstufe



**171** Gediegen Gold in Uranpecherz mit Brannerit, 6 x 4 x 2,5 cm, Österreich, Salzburg, Troiboden, Mitterberg, Privatbesitz Slg Paar, Salzburg



**172** Gold neben Chalkopyrit (Kupferkies) auf Grünschiefer, ca. 18 x 14,5 x 13 cm, Österreich, Kärnten, Bergbau Waschgang (Großkirchheim), Wien, Naturhistorisches Museum



**170f** Detail: Windrad mit kreuzförmigen Flügeln, goldener Pfeil mit Schaft und Tuch der Göttin in der Sonne des „Türbogens“



**173** Maerten van Heemskerck (ehemals Primaticcio zugeschrieben), Schmiede des Vulkan, Kopenhagen, Statens Museum for



**174a** Maerten van Heemskerck, Ruinenlandschaft mit Schmiede und dem Sonnenwagen Apolls, 1538, Zeichnung, London, British Museum





**174b/c** Details: Die traditionelle Gruppe der Grobschmiede in der Vulkanwerkstatt und der Ehebruch unter Helios-Apollo



**174d** Detail: Der Sonnenwagen des Helios von Heemskerck



**175b** Detail: Der Sonnenwagen des Helios von Spranger



**175a** Hendrick Goltzius nach Bartholomäus Spranger, Venus und Mars, 47,5 x 36 cm, 1588, Kupferstich



**176a** Hendrick Goltzius, Gefangennahme von Venus und Mars, 1585, Federzeichnung, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

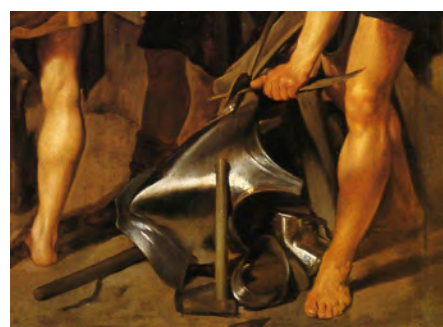


**176c** Hendrick Goltzius, Mars und Venus von Vulkan überrascht, Kupferstich

**176d** Detail des Stiches: Die Furien hinter der Liebe und das Feuer in der Schmiede mit Vulkan unter dem Fersenflügel Merkurs



**177a** Diego Velázquez, Apoll/Helios in der Schmiede Vulkans, um 1631, Öl. a. Lw., 223 x 290 cm, Madrid Prado



**177b/c** Details: Das glühende Metall und die Werkzeuge des Grobschmiedes/ Das fertige Produkt und die Arbeit des Plattners





**178a** Rekonstruktion des fragmentarisch erhaltenen „Vulkan-Tryptichons“ von Maerten van Heemskerck, um 1533-1540



**179** Kupferstich von Cornelis Bos nach Heemskerck, Venus und Amor in der Schmiede Vulkans, 1546



**180** Meister I.G., Schmiede Vulkans, Nürnberg, um 1570-1580, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



**178b** Detail (Mitteltafel): Venus und Amor in der Schmiede Vulkans, der einen Blitz schmiedet, 1536, Prag, Nationalgalerie



**178c** Detail (linker Flügel): Vulkan führt Mars und Venus den olympischen Göttern vor, um 1537-1540, Wien, Kunsthistorisches Museum



**178d** Detail (Außenseite des linken Flügels): Prudentia und Justitia



**178e/f** Rechter Flügel, Gesamtansicht: Vulkan übergibt den Schild für Aeneas an Venus/Detail: Schild mit „Relievo“, um 1537-1540, Wien, Kunsthistorisches Museum



**178g/h** Details: Der Meister und der Cyclop/ Die mechanischen Dienerinnen (?)



**181a/b** Bartolomeo Campi, Franz I. (?) als Automatenfigur, um 1540, Kopf, Arme und Bogen ursprünglich beweglich, H. 26, Postament mit Räderwerk verloren, Privatbesitz



**181c** Detail: Kopf und Brustpartie des Automaten/Portrait des Königs als Bogenschütze (?)

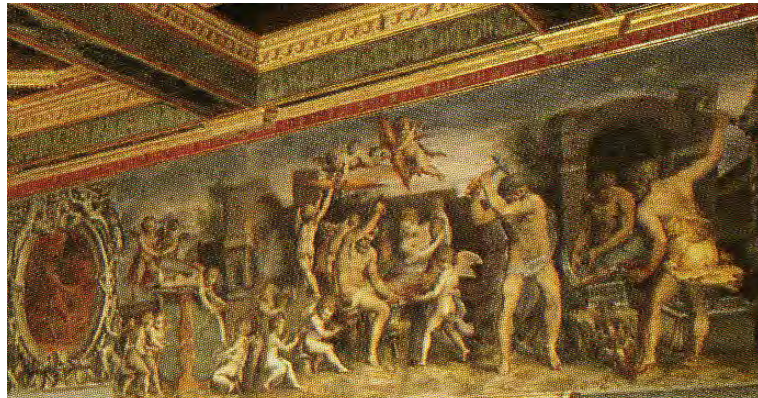


**182** Bartolomeo Campi, Prunkharnisch Kaiser Karls V. (Armatura alla romana), 1546 vollendet, Madrid, Real Armeria





**183a** Giorgio Vasari und Werkstatt, Die Erde und das Feuer, 1555-1558, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala degli Elementi



**183b** Detail (Allegorie des Feuers): Grisaillemedaillon mit Mars und Venus, Grobschmiedegruppe rechts, Vulkan, Venus und Amor zentral unter den vollendeten goldenen Blitzen, die Putti zum Himmel bringen



**184** Willem van Haecht, Die Galerie des Cornelis van der Geest, 1628, Antwerpen, Rubenshuis





**184b/c** Details: Rückwand mit Vulkanschmiede über der Münchner Amazonenschlacht von Rubens und dem Tisch mit den Naturalien und Stichen



**184d/e** Details: Der „Tisch der Plastik“ im Zeichen der Venus mit Miniaturen, Kupferstichen, Medaillen und Kleinplastiken Gimabolognas



**184f** Detail: Kupferstich mit Apelles, der Campaspe malt

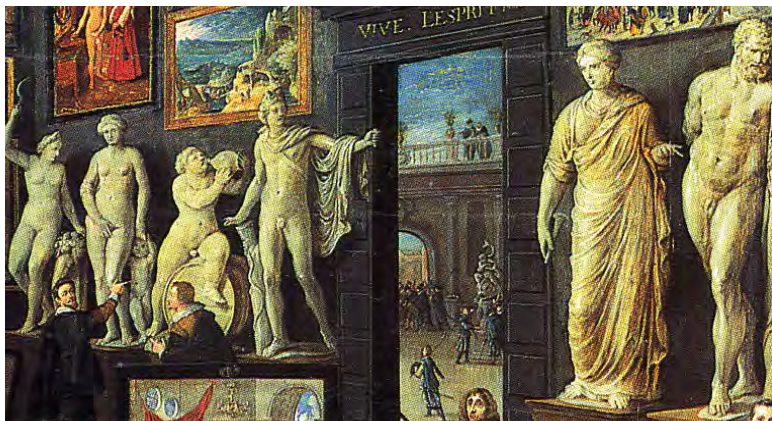


**185** Johan Wierix, Das Atelier des Apelles, 1600, Federzeichnung, bez. Johan Wirix + inventor 1600, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh





**184g/h** Details: Vom Tisch der Plastik (Kupferstich, Metallrelief, Statuette) zur monumentalen Steinbildhauerei/Skulptur

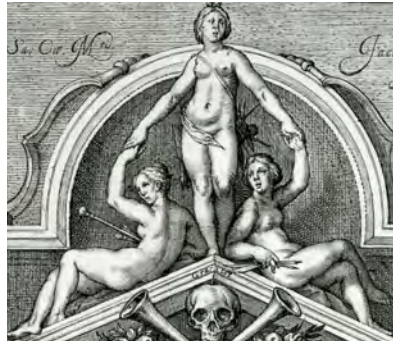


**184i/j** Details: Die mythologischen Personifikationen der platonischen Liebeslehre und Erkenntnistheorie zwischen der Fruchtbarkeit (Ceres) und der Tugend (Herkules) in Gestalt antiker Marmorskulpturen als Repräsentanten der Bildhauerei (Skulptur): Venus, Bacchus, Apollo, Muse/ Venus pudica und der Paragone zwischen Malerei und Bildhauerei



**186a/b** Jacob Matham, Allegorisches Portrait von Hendrick Goltzius im Todesjahr des Künstlers/ Gesamtansicht und Detail: Spirito-Merkur, 1617, Kupferstich, 43,2 x 28,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet





**186c** Detail: Die Personifikation der Gravur vereinigt Malerei und Disegno



**187** Hendrick Goltzius, Emblem des Künstlers, 1607, Stammbuchblatt, 15,3 x 10,1 cm, Den Haag, Königliche Bibliothek

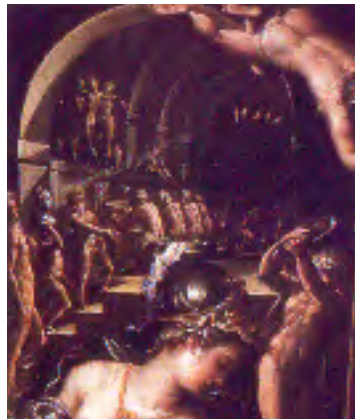


**188a/b** Hendrick Goltzius, Emblen des Künstlers, Gesamtansicht und Detail: Der Spirito (ingenium und inclinatio) auf dem Caduceus mit geflügelten Schlangen als Attributen der Alchemie, 1612, Stammbuchblatt (?), 17 x 12 cm, Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard



**188c** Details: Die Gravur unter Gold und Ehre und vor den Attributen von industria/ diligentia

**189a** Giorgio Vasari,  
Minerva in der  
Schmiede Vulkans/  
Allegorie der Florentiner  
Accademia del Disegno,  
1565-1567, Florenz,  
Uffizien



**189b** Detail: Modelle, Zeichner  
und die Grazien im Studiensaal  
der Schmiede



**189c** Die Grobschmiede  
(Cyclopen) und der Genius  
mit dem Lorbeerkranz



**190** Hans Burgkmair d.Ä.,  
Maximilian in der Werkstatt des  
Malers (Burgkmair), um 1514,  
Hamburg, Kunsthalle, Bibliothek



**191** Hans Burgkmair,  
Maximilian in der Werkstatt des  
Plattners (Kolman  
Helmschmied, um 1514,  
Hamburg, Kunsthalle,





**189d** Der Werkstattmeister Vulkan als  
Oberhaupt der Akademie (Cellini?)



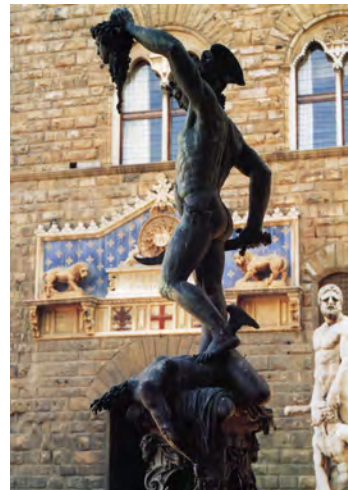
**192** Giorgio Vasari und  
Mitarbeiter, Cosimo I. im  
Künstlerkreis, Fresko-  
Detail: Portrait Benvenuto  
Cellinis, 1563, Florenz,  
Palazzo Vecchio



**193** Antonio Abondio, Portraitmedaille des Wachsbossiers und Medailleurs  
IACOBVS NIZZOLA DE TRIZZIA (Jacopo da Trezzo, 1515/19-1589), Vs:  
Portrait des Künstlers/ Rs. Minerva überreicht Vulkan einen Lorbeerzweig  
(ARTIBVS QVAESITA GLORIA), 1572, Bronze, Berlin, SMPK, Münzkabinett



**194** Unbekannter Medailleur, Medaille auf Lodovico Cato (1490-1553,  
Rechtsgelehrten in Ferrara): Vs. Portrait/Rs. Vulkan in der Höhlenschmiede,  
1542, SMPK, Münzkabinett



**195a/b** Benvenuto Cellini, Perseus mit dem Haupt der Medusa für Minerva/Perseus mit den Flügelschuhen von Merkur, Bronze, H. 320 cm (Figurengruppe), Florenz, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi



**196a/b** Benvenuto Cellini und Werkstatt, Schild der Pardegarnitur für Francesco I. de' Medici/Gesamtansicht und Detail: Medusenhaupt, um 1570, H. 75,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



**196c** Detail (oberes Medaillon): David enthauptet Goliath



**196d** Detail (rechtes Medaillon): Portrait Franciscos





**197** Nicoletto da Modena/Schule von Fontainebleau (?), Franz I. von Frankreich als antike Gottheit, um 1545, Paris, Bibliothèque Nationale



**198** Bartholomäus Spranger, Triumph der Weisheit über die Unwissenheit, um 1595, Öl a. Lw., 163x117 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



**199** Bartholomäus Spranger, Epitaph des Goldschmieds Nicolaus Müller, zwischen 1586-1592, Öl a. Lw., 243 x 160 cm, ehem. Matthäuskapelle, Prag-Kleinseite, Prag, Nationalgalerie



**200** Jan Muller nach Bartholomäus Spranger, Perseus wird von Merkur und Minerva gerüstet, 1604, Kupferstich, 56,8 x 39,8 cm, Budapest, Museum der Bildenden Künste



**201** Egidius Sadeler d.J. nach Joris Hoefnagel und Hans von Aachen, Hermathena, um 1590, Kupferstich, 39,9 x 29,3 cm, Budapest, Museum der bildenden Künste

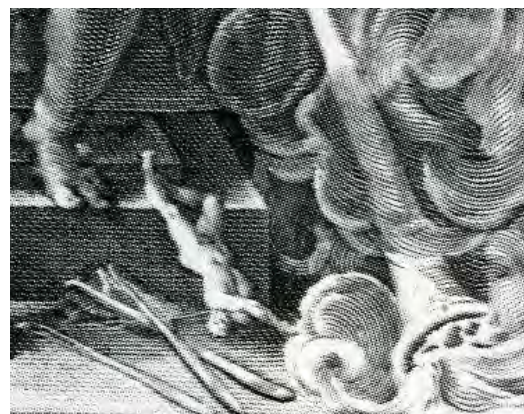




**202a/b** Egidius Sadeler d.J. nach Bartholomäus Spranger, Gedenkblatt für Sprangers tote Frau Christina Müller, die Tochter des Goldschmieds, 1600, Kupferstich, 29,8 x 42,3 cm, Budapest, Museum der bildenden Künste



**202c** Detail: Personifikation der Plastik „cum statu in manu“, d.h. mit Statuettenattribut (Modello)

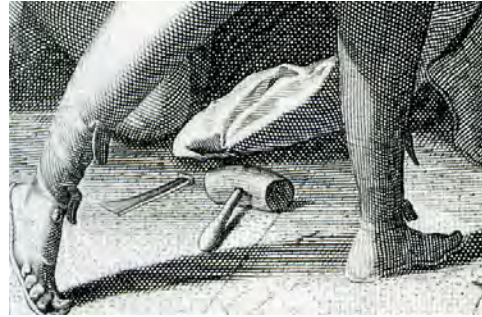


**202d** Die Werkzeuge und das Metier des Plastikers: Modellierhölzer, Wachs/Ton und die Figur (Modello)



**203a/b** Die Kinder des Merkur, Federzeichnung in braun, laviert und gehöht, 23,5 x 17,5 cm, Entwurf zur gestochenen Planetenserie von 1595-96, Gesamtansicht und Detail mit Bildhauer, Leiden, Prentenkabinett der Rijksuniversiteit





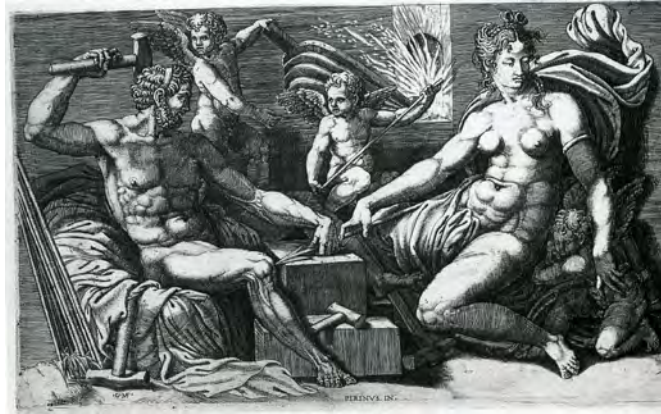
**204a** Egidius Sadeler d.J. nach Hans von Aachen, Minerva führt die Malerei zu den freien Künsten, Gesamtansicht/ Detail: Die zurückgelassenen Werkzeuge des Steinbildhauers: Holzschlegel und Meißel Kupferstich, um 1598, Köln, Wallraf-Richartz-Museum



**205a** Cornelis C. van Haarlem, Venus in der Schmiede Vulkans, 1590, Öl a. Lw., ca. 160 x 207 cm, heute 181 x 207 cm (oben 20 cm angestückt), Stockholm. Nationalmuseum



**205b** Detail:  
Höhlenwerkstatt mit  
Venus-Amor-Gruppe  
und Vulkan am  
Höhleneingang links,  
klassischer Gruppe  
nach Heemskerck  
rechts



**206** Giorgio Ghisi nach Perino del Vaga, Venus und Vulkan schmieden die Pfeile für Amor, Kupferstich, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabunet



**207a/b** Cornelis C. van Haarlem, Venus in der Schmiede Vulkans, Gesamtansicht und Detail, 1600, Öl a. Holz, 60 x 54 cm, Bückeburg, Residenzschloß



**208** Cornelis C. van Haarlem, Venus und Mars, 1599, Öl a. Kupfer, 56 x 44,5 cm, Pasadena, Norton Simon Museum. Kat. Nr.



**209** Cornelis C. van Haarlem, Venus und Mars, 1609, Öl a. Kupfer, 49 x 69 cm, Warschau, National Museum





**210a/b** Cornelis C. van Haarlem, Venus und Mars, Gesamtansicht und Detail, 1604, Öl a. Lw., 101 x 134 cm, Privatbesitz



**211** Jan Bruegel d.Ä./Hendrik van Balen, Allegorie des Feuers, um 1611, Rom, Galleria Doria Pamphilj



**212a/b** Jan Bruegel d.Ä./Hendrik van Balen, Venus und Amor in der Schmiede Vulkans, Gesamtansicht und Detail: Die Werkstatt des Goldschmieds mit Amboß, Werkbank und Produktpalette (Schaukredenz), um 1611, ehemals Bonn (1927), Slg. Goldkuhle



**213** Jan Brueghel d.Ä./Hendrik van Balen, „Berliner Allegorie des Feuers“, um 1611, ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (1945 verbrannt)



**214** Jan Brueghel d.Ä. (?), Venus und Amor in der Schmiede Vulkans, Dresden, Kupferstichkabinett



**215** Jan Brueghel d.Ä./Hendrik van Balen, Venus in der Schmiede Vulkans, 1623, Privatbesitz



**216a/b** Jan Brueghel d.Ä./Hendrik van Balen, Die Weissagung des Propheten Jesaias, um 1609, Öl a. Kupfer, 40,2 x 50,5 cm, München, Alte Pinakothek







**217a** Jan Brueghel d.Ä., Allegorie des Feuers, 1608,  
Mailand, Ambrosiana



**217b** Detail: Goldschmiedewerkstatt mit Produkten



**218a** Jan Brueghel d.Ä./Peter Paul Rubens, Allegorie des Gefühls, 1617-1618,  
Madrid, Prado



**218b/c** Details: Schmiedegruppe und Venus vulgaris mit angekettetem Affen



**219a** Jan Brueghel d. Ä./ Peter Paul Rubens, Allegorie auf den Sehsinn, 1617, Öl a. Lw., 65 x 109 cm, Madrid, Prado



**219b/c** Details: Die „Kunstkammer“ mit dem Portrait des Erzherzogspaares/ Lupe, Edelsteine, Ketten und Ringe (Schmuck) auf dem Tisch vor Venus







**219d** Geldbörse, Gold- und Silbermünzen, Reduktionszirkel



**219e** Detail: Kupferstiche und wissenschaftliche Instrumente zur Bestimmung der Gestirne



**219f** Detail: Kupferstiche, Entwürfe, Werkzeuge/ Instrumente, Öllampe und Schmuckstücke am Arbeits- bzw. Studierplatz



**219g** Detail: Emailpokal, exotischer Pokal und Deckelpokal vor dem Sammlungsschrank der Goldschmiedekunst



**220** Hendrik Goltzius nach Bartholomäus Spranger, Die Hochzeit von Amor und Psyche, 1587, Kupferstich, 43 x 54,4 cm, Budapest, Museum der Bildenden Künste





**221a** Joachim Wtewael, Die Hochzeit von Peleus und Thetis, Ausschnitt: linke Bildhälfte/Detail: Vulkan in seiner Werkstatt vor der Kredenz, Öl. a. Kupfer, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



**221b/c** Details: Vulkan mit Dienerin und Stufenkredenz/Neptun mit Dreizack und Nautilusgefäß zu Füßen von Ceres



**222** Pieter Claesz, Vanitas-Stilleben mit Nautiluspokal, Haarlem, 1634-36, Münster, Westfälisches Landesmuseum



**223** Jan J. van Royesteyn, Nautiluspokal, Utrecht, 1596, H. 28,8 cm, Silber, vergoldet, gegossen, getrieben, graviert, punziert, ziseliert, Ohio, Toledo Museum of Art



**224a** Pauwels Franck/Paolo dei Franceschi gen. Paolo Fiammingo, Allegorie der Wissenschaften und Künste/Allegorie des Sehnsinnes, Venedig, um 1580-1585, Fürstlich Fugger-Glött'sches Schloß Kirchheim, Zedernsaal



**224b** Detail: Juno, der Nautiluspokal, die Produkte des Goldschmieds und die Personifikation der Goldschmiedekunst (?)



**225** Hendrik Goltzius, Portrait des Haarlemer Conchyliensammlers Jan Govertsen/Jan Govertsz van der Aar, 1603, Öl a. Lw., 107,5 x 82, 7 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

**226a** Hendrik Goltzius, Allegorie („Paragone ‚artes philologiae et Mercurii‘ mit der Goldschmiedekunst als Repräsentantin der materiellen Künste“), 1611, Öl a. Lw., 180 x 256 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung







**226b/c** Der Maler mit Armillarsphäre im Kreise der Götter auf dem Weg zur Tafel (?)/ Minerva im Lichtstrahl bittet zu Tisch



**226d/e** Details: Die Goldschmiedekunst/ Das alchemistische Gefäß mit dem Quecksilber vor der Personifikation des Gefühls mit Statuette



**226f/g** Details: Die „Verwandlung“ der Metalle in Gold (Caduceus)/ Die Goldschmiedekunst als elementare, plastische und magische Kunst





**226h** Detail: Die Werke der Goldschmiede (Nautiluspokal, Traubenpokal, Kredenzen Tiara, Ketten, Münzen usw.) zwischen den Werkzeugen des Maures (Kelle) und Malers (Pinsel und Palette)



**226i** Details: Nautiluspokal mit Amor, der auf Neptun schießt, Helm und Hammer als Attribute der Schmiedekunst/Goltzius und Vulkan (?)



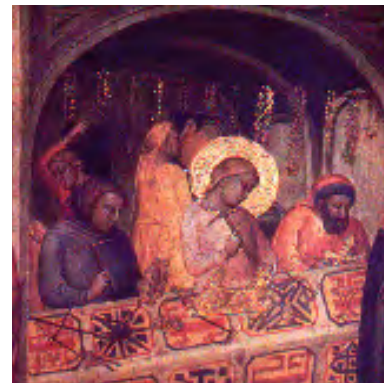
**227a** Taddeo Gaddi, Der Goldschmied Eligius vor König Chlodwig, der ihn mit der Herstellung eines Sattels beauftragt, Florenz, um 1330, Predellentafel, Madrid, Prado



**227b** Detail: Der königliche Schatzmeister übergibt Eligius die abgewogenen Menge Goldes



**228a** Taddeo Gaddi, Als Leiter eines Werkstattbetriebes schmiedet Eligius unter den Augen des Auftraggebers den Sattel, um 1330, Predellentafel, Madrid, Prado



**228b** Detail: Das halbfigurige „Berufsbild“ der Goldschmiede



**229a/b** Kinder des Merkur, Miniatur aus einem De Sphaera-Manuskript, Gesamtansicht und Detail: Goldschmiedekunst, um 1450-1460, Modena, Bibliotheca







**230** Oliab und Bezaleel, Bibel-illustration, Padua, um 1400, London, British Museum



**231** Goldschmied hinter dem Kontortisch mit Buchhalter, Miniatur aus einer Abhandlung über die 7 Todsünden, Norditalien (Genua?), um 1320-1330, London, British Library, Add. Ms. 27695, fol. 7v



**232** Schatzmeister (?) und Bankiers im Hintergrund, Miniatur einer Grande Chronique, Fouquet-Schule, Paris, Bibl. Nat., Ms. Fr. 9608



**233a** Petrus Christus, Der Heilige Eligius in seinem Lokal an einem öffentlichen städtischen Platz, 1449 für die Kapelle der Brügger Goldschmiede und Geldwechsler in der Smedestraat, New York, Metropolitan Museum



**233b/c** Details: Produkte des Verlagsgoldschmiedes und Werkzeug des Geldwechslers



**234** Quentin Massys, Der Geldwechsler/Bankier oder Verlagsgoldschmied mit Frau hinter der öffentlichen Ladentheke, 1514, Paris, Louvre



**235** (?) Pieter Coecke van Aelst, Der Geldwechsler mit seiner Frau und einem Kunden, Zeichnung, 17,3 x 18cm, Wien, Albertina



**236a/b** Goldwaage in bemaltem Holzetui aus dem Besitz des kgl. böhmischen Münzmeisters Hans Harsdorf (sog. Harsdorfersche Goldwaage), Nürnberg 1497, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



**237** Bileam-Meister, Eligiuswerkstatt mit redlichen Handwerkern rechts und chaotischen Zuständen links, um 1450, Kupferstich







**238a** Zunftlade der Ulmer Goldschmiede (Mittelteil) mit flankierenden Wappen und zentraler Eligius-Werkstatt, Ulm 1501, 1668 und 1747 erneuert, Ulm, Ulmer Museum



**238b** Detail



**239a** Niklaus Manuel, Der Hl. Eligius und der Hl. Lukas bei der Arbeit in ihren Werkstätten, Flügel vom Altar der Berner Lux- und Loyen-Bruderschaft, um 1515 für die Predigerkirche, Bern, Kunstmuseum



**239b** Der Hl. Eligius in einer zünftigen Werkstatt mit Gesellen und Lehrling



**239c** Detail: Der traditionelle Typus des sitzenden Schmiedes



**240** Conrad Saldörffer, Der Hl. Eligius als Huf- und Goldschmied in seiner Werkstatt, um 1560-1580, Kupferstich



**241a** Marten de Vos, Eligius findet die Leichname von Märtyrern und läßt sie in kostbaren, eigenhändig angefertigten Schreinen bestatten, vom 1601 vollendeten Altar der Antwerpener Münzer, Antwerpen, Andreaskirche



**241b** Der König besucht die Werkstatt des Goldschmieds und Eligius überreicht einen Kelch (Pendant von Abb. 241a)



**242** Jost Amman/Hans Sachs, Der Münzmeister, Holzschnitt, Ständebuch, Frankfurt 1568



**243a** Pieter Coecke van Aelst, Bühnendekoration der Antwerpener Münzer zum Einzug Philipps II. 1549, 1550 von Cornelis Grapheus publiziert



**243b** Detail: Saturn prägt Münzen



**244** Sandsteinrelief der Brügger Münzer, 1563, Brügge, Gruuthusemuseum



**245a/b** Peter Paul Rubens, Entwurf (Rückseite) eines Triumphbogens zum Einzug Ferdinands 1635 für die Antwerpener Münzer, Gesamtansicht und Detail: Der schmiedende Vulkan über dem Mittelportal, Antwerpen, Kgl. Museum Voor Schone Kunsten

**246** Ambrosius Francken, Der Hl. Eligius in seiner Schmiede, linker Außenflügel (Grisaille) vom Altar der Antwerpener smedenambacht in der O.-L.-Vrouwekerck, um 1588, Antwerpen, Kgl. Museum Voor Schone Kunsten



**247** Christus als Goldschmied, Kupferstich aus Johann Michael Dillherrs „Augen- und Hertzens-Lust – das ist Emblematische Fürstellung der Sonn- und Festtäglichen Evangelien, Nürnberg 1661



**248** Goldschmiedeladen, Miniatur aus dem Behaim-Codex, Krakau, 1505, Krakau, Jagiellonische Bibliothek

**Der Goldtschmid.**



**249** Jost Amman/Hans Sachs, Der Goldschmied, Holzschnitt aus dem Ständebuch,

**250** Etienne Delaune, Werkstatt eines Silberarbeiters/Silberschmieds, Kupferstich, Augsburg, 1576







**251** Etienne Delaune, Werkstatt eines Goldarbeiters/Juweliers, Kupferstich, Augsburg, 1576



**252** Cornelis Beelt (1661-1702), Werkstattgeschäft eines Silberschmiedes, Wien, Galerie Sanct Lucas (1962)



**253** L'Orfèvre Grossier, Kupferstich aus der „Encyclopédie“ von D. Diderot und J. d'Alembert, Paris 1771



**254** Hausbuchmeister, Kinder des Merkur, Zeichnung, um 1480, Schloß Wolfegg



**255a** Kinder des Merkur, um 1470, Holzschnitt aus einem niederländisches Blockbuch



**255b** Detail: Der Goldschmied/ Die Goldschmiedekunst



**256b** Detail: Graveur/ Stecher in der Werkstatt hinter der Merkurherme



**256a** Kinder des Merkur, aus einer Folge von Planetenkinderbildern (sog. „Florentiner Kupferstiche“), Florenz, um 1460, London, British Museum



**257** Theodoor/Hans Collaert für Philip Galle nach Joannes Stradanus, Kupferstecherwerkstatt (SCULPTURA IN AES), Blatt 10 der Serie „Nova Reperta“, um 1580/1595



**258a/b** Cornelis Cort nach Joannes Stradanus, Akademie der bildenden Künste, Gesamtansicht und Detail: Gravierender Kupferstecher am vorderen Bildrand rechts am Tisch (INCISORIA), 1578







**259a** Egidius Sadeler d.J., Wladislaw-Saal der Prager Burg, 1607, Kupferstich



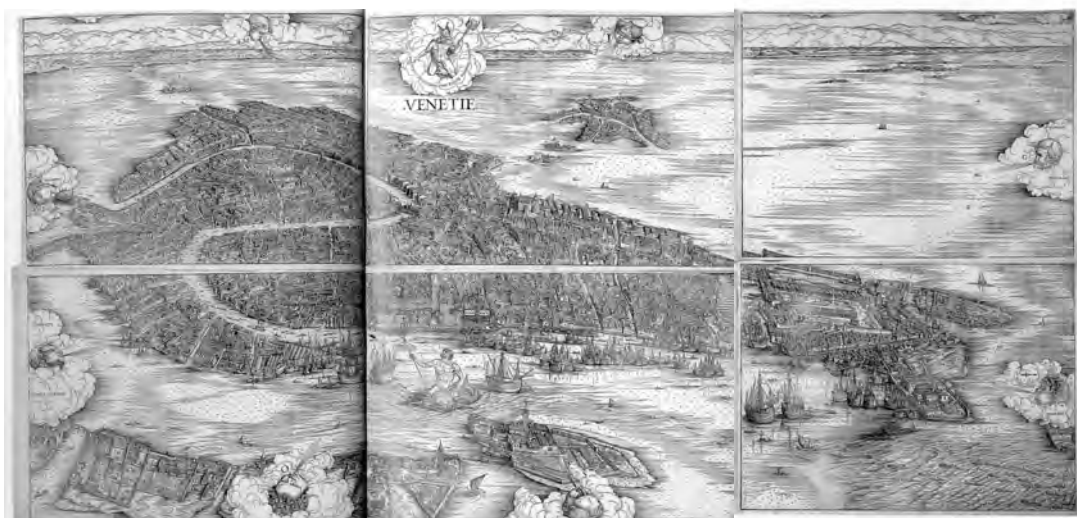
**259b** Ladengeschäfte der Kupferstecher (links) und Goldschmiede (rechts)



**260** Andreas Alciatus, Merkuremblem (Motto: „Gehn dahin Gott weist“), Paris 1542



**261** Andreas Alciatus, Merkuremblem (Motto: „Gluck ein geferd der frombkeyt“), Paris 1542



**262** Jacopo de' Barbari, Ansicht von Venedig aus der Luft, um 1500, Holzschnitt, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet



**262a** Detail: Merkur über dem Handelsplatz Venedig



**263a** Georg Pencz, Kinder des Merkur, Holzschnitt, 1531, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



**263b** Detail: Rechnungswesen/Arithmetik



**263c** Detail: Astronomie und Goldschmiedekunst



**264** Herman Jansz Muller nach Maarten van Heemskerck, Kinder des Merkur, Kupferstich, 1568



**265** Bankiers, Miniatur aus einer Abhandlung über die 7 Todsünden, Norditalien (Genua?), um 1320-1330, London, British Library, Add. Ms. 27695, fol. 8r



**266** Der Goldschmied/ Geldwechsler als Repräsentant des Reichtums als einer von vier Versuchungen der Welt, Miniatur aus dem Miroir de l'humilité des Guillaume Vrelant, 1462, Valenciennes, Bibliothèque-médiathèque



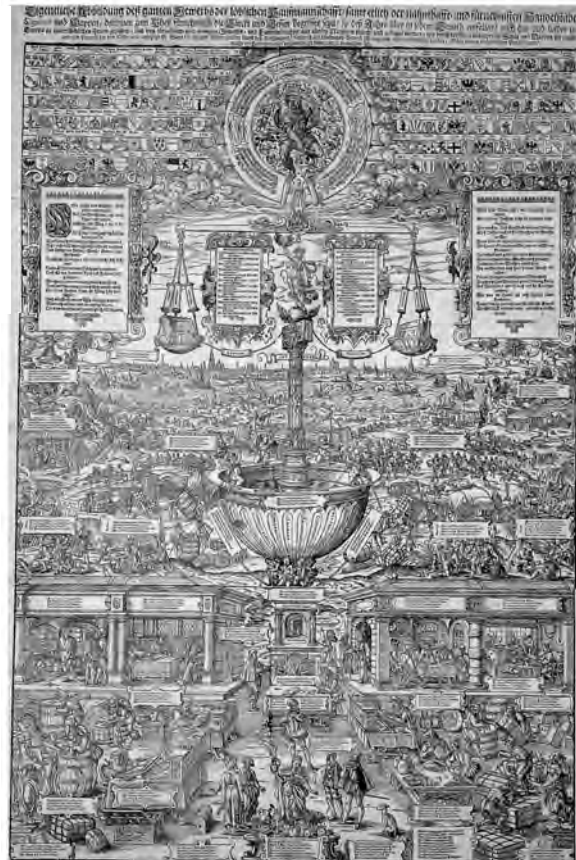
**267a/b** Die artes mechanicae, Holzschnitt aus Barth Chasseuneux' Catalogus gloriae mundi, Gesamtansicht und Detail: Die Goldschmiedekunst als weibliche Personifikation, 1546, München, Deutsches Museum, Slg. Libri Rari



**268** Cornelis Cort nach Frans Floris, Arithmetica aus der Artes Liberales-Folge, Antwerpen, 1565, Kupferstich



**269a** Jost Amman,  
Allegorie des Handels mit  
Merkurbrunnen vor der  
Ansicht Antwerpens,  
Holzschnitt, Erstausgabe  
1585, IV. Zustand,  
Augsburg, 1622, Brüssel,  
Koninklijke Bibliotheek  
Albert I, Prentenkabinet



**269b** Detail: Rechnungswesen (Buchführung)



**269c** Detail (rechte  
Arkade):  
Verlagsgold-  
schmied



**271** Der Goldschmied Staffelstein,  
Nürnberg, um 1431, Hausbuch der  
Mendelschen Zwölfbrüderstiftung,  
Nürnberg, Stadtbibliothek



**272** Der Goldschmied Vogelsteiner,  
um 1469, Hausbuch der  
Mendelschen Zwölfbrüderstiftung,  
Nürnberg, Stadtbibliothek



**273** Der Goldschmied Cuncz Rott,  
Nürnberg, um 1534, Hausbuch der  
Landauer Zwölfbrüderstiftung,  
Nürnberg, Stadtbibliothek



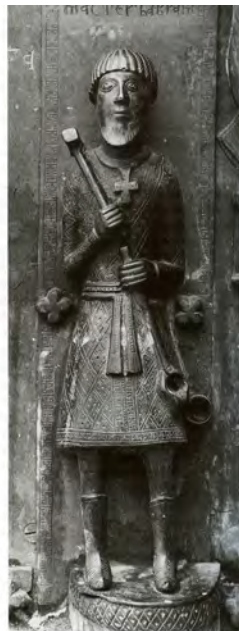
**274** Der Goldschmied Pangraz  
Storchel, um 1521, Hausbuch der  
Landauer Zwölfbrüderstiftung,  
Nürnberg, Stadtbibliothek



**275** Bildnis des Goldschmieds  
Hanns Rapoldt, um 1618,  
Hausbuch der Mendelschen  
Zwölfbrüderstiftung, Nürnberg,  
Stadtbibliothek



**276** Der Goldschmied MUNIUS  
PROCER mit Gehilfen,  
Elfenbeintafel vom Aemilianus-  
schrein in San Millan de la Co-  
golla, um 1073, Leningrad,  
Staatliche Ermitage



**277** Meister Riquin (Mitte) mit Zange und Waage sowie seine beiden Mitarbeiter  
Waismuth (links) mit Zange und Erzgefäß (Geselle?) sowie Abraham mit Zange  
und Hammer (Lehrling?), Signaturreliefs der Bronzegießer/Grobschmiede,  
Magdeburg, 1152-1154, Nowgorod, Sophienkathedrale





**278a/b** Reliquiar des Hl. Kaisers Heinrich II., Gesamtansicht und Detail: Der Goldschmied Weland übergibt sein Werk, Niedersachsen (Hildesheim?), um 1170, Paris Louvre



**279a** Francesco da Milano, St. Simeon-Reliquiar, 1377-1380 im Auftrag Elizabeths I. von Ungarn, Zadar, St. Simeon



**279b** Detail (mittleres Dachrelief): Selbstbildnis des Goldschmieds, der sein Werk mit Hammer und Eisen schmiedet



**280** Sarkophag-Relief, 4. Jh. n. Chr., Rom, Museo di Laterano





**281** Steinbildhauer,  
Signaturrelief die  
Bronzegießers (?), um 1200 (?)  
Verona, San Zeno



**282b** Detail: Filarete bei  
der Arbeit



**282a** Antonio Averlino gen. Filarete, Selbstportraitmedaille,  
1460, Bronze, Mailand, Castello Sforzesco Collezione  
Numismatica



**283** Israhel van Meckenem d.J., Selbst- und Ehepaarportrait  
des Goldschmieds, Kupferstechers und Verlegers,  
Kupferstich, Bocholt, um 1490-1500



**284** Hieronymus Wierix, Kupferstichportrait des Quentin Massys, 1572 in der Serie *Germaniae inferioris elogiis* von Domenicus Lampsonius veröffentlicht



**285** Adrian Isenbrandt, Mann mit Goldwaage/ Münzwäger, 1518, New York, Metropolitan Museum



**286** Maerten van Heemskerck, sog. Portrait des Peter Bicker (Münzmeister), 1529, Amsterdam, Rijksmuseum



**287** Ehepaarportraits eines unbekannten Münzmeisters mit Frau, Portrait des Mannes von 1501/ Portrait der Frau Kopie des verlorenen Originals von 1501, eventuell Pendant von Abb. 288, München, Bayerisches Nationalmuseum/ Schweizer Privatbesitz



**288** Nicolas Neufchatel, Portrait eines Münzmeisters, um 1550-1560, Kopie des Originals von 1501 (vgl. Abb. 287 mit Rosenkranz), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



**289** Nachlaß des 1398 hingerichteten erzbischöflichen Siegelbewahrs Hermann von Goch aus Köln; die Objekte wurden mit Schnüren am Gürtel befestigt und konnten stets mitgeführt werden: zwei weiße Lederbeutel, ein dreiteiliges Geldbeutelchen, ein Geldbeutel aus Goldbrokat, eine Messerscheide, ein Klapplöffel mit Etui, eine Nadelbüchse, ein Goldprobierstein mit Etui und zwei Siegel, Köln, Kölnisches Stadtmuseum



**290** Lorenzo Lotto (?), Der Kaufmann Jakob Fugger (?) mit Waage, 1538, Budapest, Museum der Bildenden Künste



**291** Hans Holbein d.J., Der Danziger Stalhofkaufmann Georg Gisze, 1532, Berlin, SMPK, Gemäldegalerie



**292** Hans Holbein d.J., Der Astronom Nicolaus Kratzer, 1528, Paris, Louvre

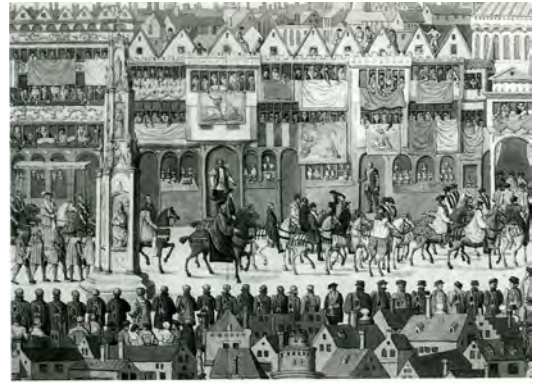


**293** Hans Holbein d.J., Der Goldschmied Hans von Antwerpen, 1528, Windsor Castle





**294** Hans Holbein d.J., Der Goldschmied Hans von Antwerpen mit Ring (?), 1532-1533, London, Victoria & Albert Museum



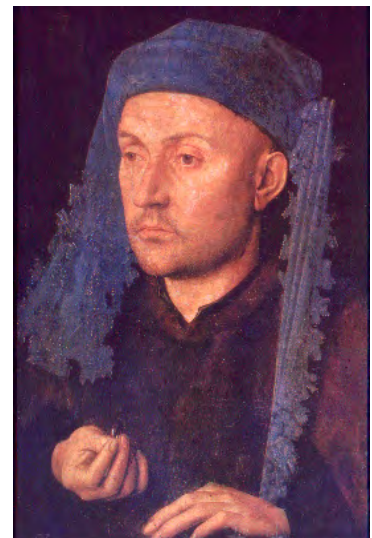
**295a** Krönungsprozession Edwards VI. 1547 in Cheapside, Anonymes Gemälde, M. 16. Jh., London, British Museum



**295b** Der Zug vor den Ladengeschäften der Goldschmiede



**296** Jan Van Eyck, Der Brügger Meister Jan de Leeuw (im Fenster hinter seiner Ladentheke mit einem Ring/Meisterstück der Goldschmiede), 1436, Wien, Kunsthistorisches Museum



**297** Jan van Eyck, Portrait eines unbekannten Goldschmiedemeisters, um 1420, Bukarest, Nationalmuseum



**298** Rogier van der Weyden, Der Höfling Francesco d'Este, um 1460, New York, Metropolitan Museum



**299** Süddeutsch, Unbekannter Goldschmied mit Ring, 1460, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



**300** Leonhard Beck (?), Unbekannter Goldschmied mit Ring, 1505, Wien, Kunsthistorisches Museum



**301** Guilhelmus Outgers, Kupferstichportrait des Goldschmieds Outgert Arisz, Paris, 1620

**302** Jörg Breu, Kolman Helmschmid mit Ehefrau Agnes Breu, wohl spätere Kompilation zweier Einzeltafeln zum Doppelporrait, Lugano, Slg. Thyssen-Bornemisza







**303** Meister des Landauer Altars, Doppel-portrait Lorenz und Christina Tucher, 1475, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie



**304** Freie Kopie nach Abb. 82, um 1550, Nürnberg, Tucherscher Familienbesitz



**305a** Michael Wolgemut, Portrait des Hans Tucher/Detail der Hand, 1481, Nürnberg, Tucherscher Familienbesitz



**395b** Michael Wolgemut, Ursula Harsdörffer, 1478 (seit 1481 Ehefrau von Hans T.), 1478, Kassel, Gemäldegalerie



**307a** Albrecht Dürer d.J., Hans Tucher, 1499, Weimar, Schloßmuseum



**307b** Albrecht Dürer d.J., Felizitas Hans Tucher, 1499, Weimar, Schloßmuseum



**306** Albrecht Dürer d. Ä., Elsbeth Tucher, 1499, Kassel, Gemäldegalerie



**308** Gerard David, Der Brügger Goldschmied Jacques Cnoop d.J., um 1505-1510, Wien, Kunsthistorisches Museum



**309a** Frans Francken II, Kunst und Raritätenkammer, um 1620-1625 oder 1641, Wien, Kunsthistorisches Museum



**309b** Detail: Portrait des Goldschmieds mit Meisterstück und Ringrolle (Produkte)



**309c** Wilhelm van Haecht, Apelles malt Campaspe (in der Kunstkammer des Cornelis van der Geest in Antwerpen), um 1630, Den Haag, Mauritshuis

**309d** Detail: Der Geldwechsler/ Goldschmied (Ringrolle) von Massys als Bild im Bild in der Kunstkammer (Die Goldschmiedekunst und die Skulptur)



**310c** Detail: Prometheus mit Ring





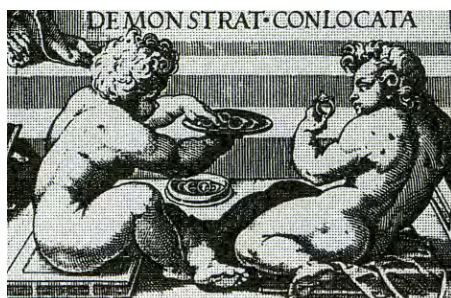
**310a/b** Schedelsche Weltchronik, Seitenansicht des dritten Weltalters mit Minerva über Prometheus, Atlas, Apollo und Jupiter (links)/Detail: Minerva und Prometheus, Nürnberg, 1493



**311** Gregor van der Schardt, Büste des Patriziers und Sammlers Imhoff als Prometheus, 1570, Berlin, SMPK, Skulpturengalerie



**312a** Anton Eisenhoit, Allegorie der Natur (Diana) und Kultur, Kupferstich, um 1580, Frontispiz in Michele Mercatis „Metallotheca“, 1717



**312b** Detail: Die Ringe des Prometheus



**313a** Joachim von Sandrart, Saturn und Minerva beschützen Wissenschaft und Künste, 1644, Wien, Kunsthistorisches



**313b** Detail: Der Genius reicht Minerva den Ring der Künste



**314** Lorenzo Lotto, Der Mailänder Goldschmied Gian Pietro Crivelli mit einer Ring-Kollektion, Rom, um 1509-1515, Malibu, J. Paul Getty Museum



**315a** Lorenzo Lotto, Tripleportrait eines Goldschmieds (Bartolomeo Carpan aus Treviso?), um 1530, Wien, Kunsthistorisches Museum



**315b** Detail: Ringschatulle



**316a** Dreiköpfiges Prudentia-Relief, Florenz, 15. Jh., London, Victoria & Albert Museum



**316b** Tizian, Allegorie der Klugheit, Privatbesitz





**317** Georg Pencz, Der Goldschmied Jakob Hofmann, Nürnberg, 1544, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



**318** Georg Pencz, Der Nürnberger Münzkörner/Jubilierer/Gemmarius Jörg Herz (Hertz) mit Pinzette und Goldwaage im Gehäuse links, 1545, Karlsruhe Staatliche Kunsthalle



**319/320** Jakob Hofmann, Medaillenselbstportrait/ Plakette auf Wenzel Jamnitzers, Nürnberg 1560/ 1563, Bronze (beide gegossen), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



**321** Anthonis Mor, Portrait eines Goldschmieds/Juweliers, Gesamtansicht und Detail: „Accessoires“ incl. Ring, 1564, Den Haag, Mauritshuis



**322** Hans Mielich, Portrait eines Goldschmieds, Gesamtansicht und Detail: Schmuckstück in Schatulle, 1551, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



**323** Paris Bordone, Portrait eines Juwelenhändlers mit Produkten und junger Frau, um 1550, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



**324** Lorenzo Lotto, Andrea Odoni, 1527, Öl a. Lw., 101,5 x 114 cm, London, The Royal Collection, St. James Palace



**325** Tizian, Der kaiserliche Antiquar Jacopo da Strada, 1566, Wien, Kunsthistorisches Museum



**326** Nikolaus Neufchatel, Des Goldschmied und Theoretiker der Geometrie Hans Lencker mit Sohn, 1570, Kopenhagen, Statens Museum

**327** Lucas Kilian nach  
Neufchatel (Abb. 326), Der  
Bürger und Goldschmied/  
Civis et Aurifabri Hans  
Lencker, Nürnberg, 1616,  
Kupferstich



**328a/b** Ludger tom Rind d.J., Ehepaarportraits des Goldschmieds Reinhard Reiners  
mit seiner Frau Gese, 1569, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



**328c** Ludger tom Ring d.J., Portrait  
des Goldschmieds Dietrich Kostede  
(Brief mit Aufschrift: „Dem Ersamen  
vnd ... Kunstrychen Diderich  
Kostede Goldtschmit von Minden.  
Jetzt binnen Brunschwyg...“), 1570,  
Münster, Westfälisches  
Landesmuseum für Kunst und  
Kulturgeschichte





**329** Paolo Veronese, Portrait des Goldschmieds Jakob König (Iacobus Kinig), um 1570-1580, Prag, Schloßgalerie



**330** Probierstein mit Messing gefaßt und Probiernadeln (16 Ruten) mit Wildlederfuttural, 1608, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



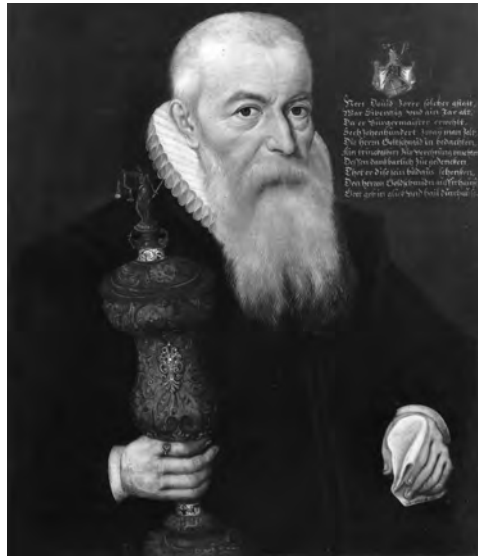
**331** Hans Hoffmann, Portrait eines unbekannten Goldschmieds/Der Nürnberger Paul Dullner (Tullner) oder der gebürtige Antwerpener Wandergoldschmied Erasmus Hornick, Nürnberg, 1580, Nürnberg,



**332** Lorenz Strauch, Portrait eines Nürnberger Goldschmieds mit Minuteriearbeit, 1586, Venedig, Museo Correr

**333** Portrait des Augsburger Goldschmieds/ Silberarbeiters Martin Marquart mit Kanne (Grosseriearbeit), Augsburg, 3. Viertel 16. Jh., Wien, Kunsthistorisches Museum





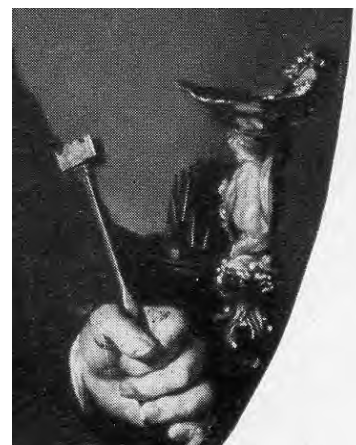
**334** Der Augsburger Goldschmied und  
Bürgermeister Zorer mit Geschenk seiner  
Kollegen zur Bürgermeisterwahl, 1602,  
Augsburg, Privatbesitz



**335** Jakob Schenauer,  
Deckelpokal mit Tugenden für  
Zorer, der sich mit seinem  
Portrait bei den Augsburger  
Goldschmieden bedankte,  
Augsburg, um 1602, München,  
Bayerisches Nationalmuseum



**336a** Jakob Adriaensz Backer,  
Ehepaarportraits des Silberschmieds Jan  
Lutma mit Frau, um 1640, Amsterdam  
Rijksmuseum



**336b/c** Der Goldschmied Jan Lutma mit Spannhammer und Salzgefäß





**336d** Spannhammer,  
1621, Wien,  
Österreichisches Museum  
für angewandte Kunst



**337** Jan Lutma, Gewürzbehälter (Saliera-  
Paar), um 1640, Amsterdam, Rijksmuseum



**338** Rembrandt, Der Goldschmied  
Jan Lutma mit Hammer und  
Gefäßen auf dem Tisch sowie Figur  
in der Hand, 1656, Radierung



**339** Jan Lutma d.J., Portrait Jan  
Lutmas d.Ä. (IOANNES  
LUTMA AURIFEX), 1656



**340** Jan Lutma d.J., Jan Lutma d.Ä.  
(im Alter von 85 Jahren), Amsterdam  
1669



**341** Jan Lutma d.J., Selbstportrait  
des Goldschmieds und Stechers als  
fingierte Plastik (Büste),  
Punzenstich, 1681



**342** Jan Lutma d.J., Selbstportrait des Goldschmieds als Zeichner, nach 1650, Radierung



**343a/b** Georg Pencz, Der Goldschmied Abraham Jamnitzer oder der Rotgießer Georg Vischer präsentiert eine Pan-Selene-Gruppe (Detail), Nürnberg, 1549, Dublin, National Gallery of Ireland



**344a** Kopie nach Nikolaus Neufchatel, Der Goldschmied und Mathematiker Wenzel Jamnitzer mit Meßstab und Reduktionszirkel (1562-1563, Genf, Musée d'Art et d'Histoire), E. 16. Jh., Basel, Historisches Museum



**344b/c** Details: Vom Entwurf zum Kunstwerk aus Gold und Silber



**345a** Wenzel Jamnitzer, Meß- und Eichstab für Metalle, Nürnberg, um 1565-1566, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



**345b** Mathias van Somer, Kupferstich nach Selbstportrait mit Reduktionszirkel des Goldschmieds, Malers, Bildhauers und Medailleurs Valentin Maler (um 1540-1603), um 1650



**346** Jost Amman/ Gustav Feyrabend, Widmung des Ständebuches an den Goldschmied Wenzel Jamnitzer, Frankfurt 1568

**347** Epitaph Wenzel Jamnitzers, um 1585 nach Entwurf Valentin Maler/Hans oder Christoph Jamnitzer (?), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (ehemals Johannisfriedhof)







**348** Jost Amman, Wenzel Jamnitzer bei perspektivischen Studien, um 1568, Kupferstich



**349** Nicolaus Neufchatel, Der Mathematiker und Meister der Schönschreibkunst Johann Neudörfer mit Schüler, Nürnberg, 1561, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



**350** Jacopo de' Barbari, Der Mathematiker Luca Pacioli mit Schüler, 1495, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonto



**351a** Lorenz Strauch, Der Goldschmied (Silberarbeiter) Christoph Jamnitzer, Nürnberg, 1597, Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg, Stadtmuseum Fembohaus



**351b** Detail: Das spontan modellierte Wachmodell als freie Vorlage



**351c** Detail: Das Rohmaterial, das WachsmodeLL, das Modellierholz und die Werkzeuge (Scherfen-) Hammer und Eisen zur Realisierung des eigenhändig geformten Models in getriebenem Edelmetall



**352** Cornelis Ketel, Der Goldschmied Paulus van Vianen mit Statuette, um 1600, Amsterdam, Rijksmuseum



**353** Simon Frisius, Adrian de Vries, um 1610, Kupferstich aus Hendrik Hondius' Pictorum Aliquot



**354** Matthias Krodel d.Ä., Der Goldschmied Paul Goepfer mit Punzierhammer, 1570, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



**355** Scherfenhammer (15. Jh.) und Punzierhammer (16. Jh.), Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst





**356a** Christoph Jamnitzer, Kanne der Trionfi-Garnitur (Lavabo) für Kaiser Rudolf II., 1603 vollendet, Wien, Kunsthistorisches Museum



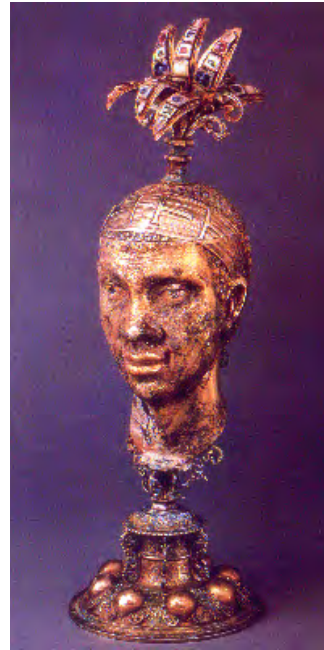
**356b** Detail (Kannecorpus): Triumph des Todes links und „Triumphus Fame“ rechts



**356c** Detail (Triumph des Ruhms): Triumphzug der Künstler



**357** Christoph Jamnitzer, Minerva empfängt den Meister mit den Werkzeugen des Goldschmieds als universalem Künstler, Gesamtansicht und Detail mit Signatur, Stammbuchblatt, 1600-1610, London, Victoria & Albert Museum



**358a/b** Christoph Jamnitzer, Mohrenkopfpokal, um 1600, Zustand 1926/ heutiger Zustand, München, Bayerisches Nationalmuseum



**359a/b** Gerard Loyet, Reliquiar Karls des Kühnen, 1467, Gold und Email, Lüttich, Kathedrale St. Paul, Schatzkammer



**359c** Detail mit Email



**360** Jan van Eyck, Die Madonna des Kanonikus Georg van der Paele, 1434-1436, Brügge, Stedelijke Musea





**361** Guido Mazzoni aus Modena, Grabmal Karls VIII., um 1498, Gold und Email (zerstört), Nachzeichnung, Paris, Slg. Roger de Gaignières



**362** Hans Petzolt, Hahnenpokal/Geschenk zur Kirchweihe, 1599, Silber, vergoldet, H. 26,5 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



**363** Hahnengefäß, E. 15. Jh., Silber, Moskau, Rüstkammer des Kreml



**364** Hahn, Automatenfigur der Uhr des Straßburger Münsters, 1352-1354, Straßburg, Château des Rohan, Musée des Beaux-Arts